

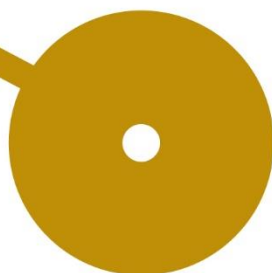
M

MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
CANTO

**ALBERTO NEPOMUCENO e a
criação da Canção
Erudita Brasileira:
Panorama do seu corpus
para canto e piano, em
Língua Portuguesa.**

Luíza Lima Silva

12/2020



M

MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO

**ALBERTO NEPOMUCENO e a
criação da Canção
Erudita Brasileira:
Panorama do seu corpus
para canto e piano, em
Língua Portuguesa.**

Luíza Lima Silva

Projeto apresentado à Escola Superior de
Música e Artes do Espetáculo, como requisito
parcial para obtenção do grau de Mestre em
Música - Interpretação Artística,
especialização Canto

Professor Orientador:
Professor Doutor António Salgado

12/2020

Dedico este trabalho à minha família e amigos
por toda a presença, apoio e amor.

Agradecimentos

Primeiramente a Deus, por me permitir chegar até aqui e concluir mais uma etapa da minha jornada profissional e acadêmica.

Ao meu professor e orientador António Salgado por todos os ensinamentos preciosos, orientação, incentivo e confiança. Obrigada por todo o apoio que me proporcionou desde que cheguei em Portugal.

Ao professor Ricardo Tuttmann que tanto me ensinou na graduação e que foi fundamental na escolha do tema do meu projeto artístico de mestrado.

Ao professor Marcelo Coutinho pela maravilhosa contribuição ao meu desenvolvimento profissional e artístico e por me fornecer alguns livros essenciais para a realização deste trabalho. Obrigada pelo exemplo e por todos os ensinamentos!

Ao professor e maestro André Cardoso pela sua gentileza nas sugestões de bibliografia.

À pianista e maestrina Priscila Bomfim por sua excelência em tudo o que faz e por aceitar a parceria neste recital tão importante para a minha formação profissional. Gratidão pelo preparo musical e artístico e por todas as valiosas dicas e orientações.

Ao meu pai André Luiz (*in memoriam*), que foi e sempre será minha inspiração de vida e meu maior exemplo de amor, persistência, resiliência, humildade e fé.

À minha mãe Lucíola e minha irmã Monalisa pela presença, apoio, incentivo, amor e cuidado de sempre. Amo vocês!

À minha querida amiga Vivianne pela força, amizade, presença, companheirismo e amor.

À minha tia Tânia por todo o amor a mim dedicado e por ser tão importante para que eu fizesse a Pós-Graduação e o Mestrado em Portugal.

Resumo

O presente trabalho tem como objetivos principais mostrar como o cearense Alberto Nepomuceno (1864-1920) criou a canção de câmara brasileira e divulgar o conhecimento de sua vida e obra para outros lugares e outras culturas. Na primeira parte, depois de uma pequena introdução, exponho no primeiro capítulo uma visão geral da história de vida do compositor. No segundo capítulo, procuro esclarecer sobre a origem da canção artística no Brasil, suas influências e sobre a importância da relação poesia-música em sua formação. O terceiro capítulo aborda o papel de Nepomuceno na valorização da língua nacional no repertório erudito para canto e piano. Na segunda parte, apresento o repertório que faz parte do projeto aqui elaborado e onde constam as análises performativas das canções escolhidas, culminando em um recital artístico, no qual interpreto 13 de suas 46 canções em língua portuguesa.

Palavras-chave

Alberto Nepomuceno; canção de câmara, língua portuguesa; música e poesia; canto e piano.

Abstract

This dissertation mainly aims to show how Alberto Nepomuceno (1864-1920) created the Brazilian chamber song and to share the knowledge about his life and work with other places and cultures. In the first part, after a short introduction, I present in the first chapter an overview of the composer's life story. In the second chapter, I clarify the origin of artistic music in Brazil, its influences and the importance of the poetry-music relationship in its formation. The third chapter talks about the role of Nepomuceno in adding value the national language in the classical repertoire for singing and piano. In the second part, I present the repertoire that is part of the project elaborated here and which contains the performative analyzes of the chosen songs, culminating in an artistic recital, in which I interpret 13 of its 46 songs in Portuguese.

Keywords

Alberto Nepomuceno; chamber song, portuguese language; music and poetry; singing and piano.

ÍNDICE

PRIMEIRA PARTE

Introdução	1
1. Uma Visão Geral de Nepomuceno e sua Obra	3
2. Origem da Canção de Câmara Brasileira	18
Música e Poesia	21
3. Valorização da língua vernácula por Alberto Nepomuceno	25

SEGUNDA PARTE (RECITAL)

Escolha do Repertório	31
Análise das Canções	33
Conclusão e Considerações finais.....	55
Bibliografia	57
Anexos (Partituras das Canções)	61

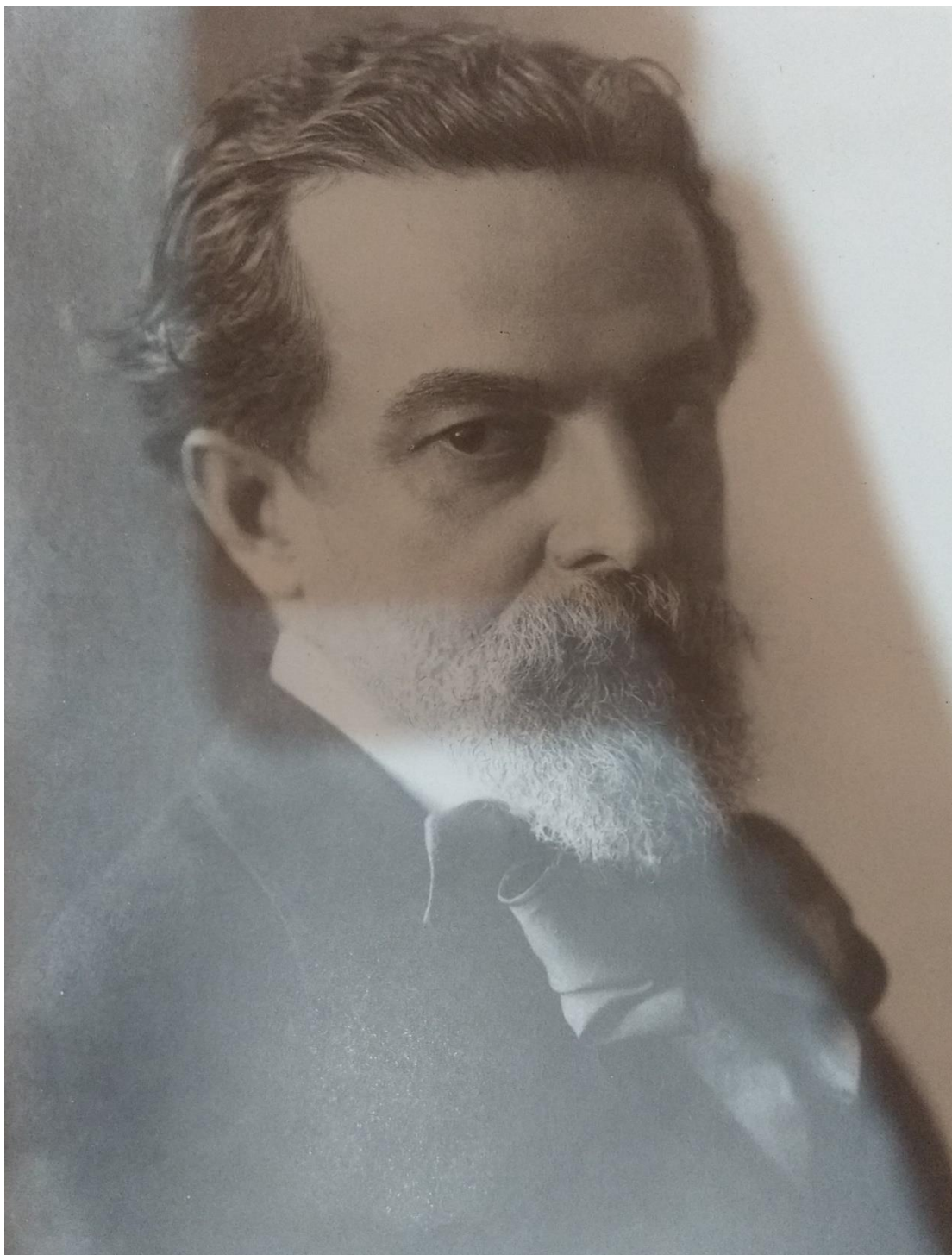


Figura 1 - Alberto Nepomuceno - Retrato de aprox. 1908. (CORRÊA, 1996)

PRIMEIRA PARTE

INTRODUÇÃO

Desde que comecei a estudar canto lírico e passei a ter contato com a grande variedade e riqueza estilística no mundo da música, descobri minha grande paixão pela música de câmara.

Dentre o vasto campo do repertório camerístico para canto e piano, o Lied (canção alemã), a Canção Francesa e a Canção Brasileira sempre me encantaram. A relação íntima entre palavra (poesia) e música é o ponto em comum entre eles, e definitivamente é algo que me fascina. Esta relação vem desde a Antiguidade, em que, na Grécia Antiga, por exemplo, a poesia era feita para ser cantada.

Antes de começar os estudos acadêmicos na área musical, eu tinha um trabalho de música popular brasileira com minha irmã Monalisa Lima. Começamos a compor e, na época, selecionamos um repertório para nos apresentarmos em alguns lugares no Rio de Janeiro. A paixão pela música do Brasil a cada dia se afluava mais.

Ao ingressar na UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro), ampliei meus conhecimentos sobre o assunto e conheci vários professores e compositores que muito me ensinaram. Um deles foi o professor Ricardo Tuttmann. Na minha ida ao Brasil, em setembro de 2019, nos encontramos e debatemos uma possível proposta de tese do Mestrado em Interpretação Artística.

Fiz minha Pós Graduação em Ópera na ESMAE e tive a oportunidade de conhecer e aprender com o professor António Salgado, que relatou-me sobre a escassez de material e conhecimento sobre a música brasileira em Portugal. Já não restavam dúvidas de que a abordagem da tese seria a canção brasileira e eu poderia, então, felizmente, agregar minha paixão camerística, à poesia e à música brasileira. Durante a conversa com o prof. Tuttmann, veio prontamente o nome do compositor Alberto Nepomuceno (1864-1920), que foi simplesmente o pai do Lied brasileiro e no ano de 2020, comemora-se o seu centenário de morte. Os estudos de Nepomuceno na Europa e sua visão nacionalista muito contribuíram para a criação de uma música nacional rica harmônica, rítmica e estilisticamente.

Meu objetivo com este projeto é expandir para outros lugares o conhecimento deste incrível compositor que tanto contribuiu para avanço e evolução da canção artística brasileira. O trabalho culminará com um recital e terá como foco as canções em português para canto e piano de Alberto Nepomuceno.

CAPÍTULO 1. UMA VISÃO GERAL DE NEPOMUCENO E SUA OBRA

Alberto Nepomuceno nasceu em 6 de Julho de 1864, em Fortaleza, Ceará. Mudou-se para Recife com a família, aos 8 anos, por decisão de seu pai, Vitor Augusto Nepomuceno, que era violinista, professor, mestre de banda e organista e foi responsável por dar início aos estudos musicais do compositor.

Em Recife, capital de Pernambuco, começou a estudar piano e violino, concluiu seu curso de humanidades e fez amizades com alunos e mestres da Faculdade de Direito, como por exemplo, Tobias Barreto, Farias Brito, Alfredo Pinto, Manuel Bonfim e Clóvis Bevilacqua.

A faculdade, localizada no centro da cidade, na época era um grande centro intelectual do país. Por lá, borbulhavam ideias vanguardistas, abolicionistas e republicanas, às quais Alberto Nepomuceno começou a se alinhar. Tobias Barreto (1839-1889), "figura máxima do germanismo literário e filosófico" (VIDAL, 2014, p.45) lecionou filosofia e alemão ao compositor e foi muito importante na sua formação:

"A partir de 1881, Nepomuceno desenvolve amizade com alunos e professores da Faculdade de Direito do Recife. Por essa época, florescia nessa faculdade a chamada Escola do Recife, grupo de professores e estudantes agrupados em torno da figura de Tobias Barreto. O grupo consistiu em um movimento cultural de cunho germanista, que abraçava, entre outros setores, a Poesia, a Filosofia, o Direito, o Folclore, a crítica literária e musical. Barreto, além das suas atividades na área do Direito e da Filosofia, dedicava-se também à crítica musical, além de gostar de cantar, acompanhando-se ao violão, e teria sido responsável pela iniciação de Nepomuceno nos estudos de filosofia e alemão. Consideramos que esse contato com Barreto tenha sido determinante para dirigir o interesse de Nepomuceno pela cultura alemã. A crítica musical de Barreto, por exemplo, faz a apologia da ópera de Wagner, cuja estética mais tarde viria a ser a grande inspiração para o grupo de compositores e críticos

musicais de que Nepomuceno fez parte." (VERMES, 1996, p.23).

Segundo Sérgio Nepomuceno Alvim Corrêa, neto do compositor, em 1880, Alberto Nepomuceno perde o seu pai e, passa a se responsabilizar pelo sustento da sua mãe e da sua irmã, sendo obrigado, portanto, a adiar a ideia de iniciar seus estudos superiores. Passou a dar aulas particulares de música e começou a trabalhar como tipógrafo. Entretanto, conseguiu prosseguir com seus estudos musicais com o maestro Euclides Fonseca, que era regente, pianista e mestre de harmonia, fuga e contraponto.

Em 1884 o compositor volta para o Ceará e tenta um apoio para estudar na Europa. Entretanto não obtém sucesso, tendo em vista sua ligação com as causas políticas republicanas e abolicionistas da época. Isto o impossibilitou de receber qualquer financiamento por parte do governo, que na época, tinha D. Pedro II como imperador do Brasil.

Sem desistir do seu propósito de estudar fora, Alberto Nepomuceno parte sozinho para o Rio de Janeiro em 1885. Lá ele residiu na casa da família dos artistas plásticos Rodolfo e Henrique Bernardelli e continuou seus estudos de piano no Club Beethoven (que tinha Machado de Assis como diretor/bibliotecário) sendo nomeado como professor do Club, em 1886.

Neste período, Nepomuceno apresentou-se pela primeira vez ao público carioca como pianista, fez uma turnê em companhia do violoncelista Frederico Nascimento, lecionou música e apresentou-se em diversos saraus e concertos ao piano. (CORRÊA, 1996, p.10).

Em 1887, de acordo com o "Catálogo Geral", de Corrêa, Alberto Nepomuceno escreve suas primeiras composições, dentre elas, a "Ave Maria", sua primeira canção em português para canto e piano, com letra de Xavier da Silveira Junior.

Entretanto, ao observar a lista das canções do mesmo livro, esta música aparece sem data. Dante Pignatari, ao consultar Sérgio Alvim Corrêa, foi informado que não poderia haver certeza absoluta de que a "Ave Maria" em questão e a mencionada na cronologia do "Catálogo

Geral” eram a mesma. Contudo, segundo Dante, ao fazer a análise estilística da peça, pode-se concluir com segurança que esta “Ave Maria” foi a primeira canção composta por Nepomuceno. (PIGNATARI, 2013 p.31).

Reforça ainda que, provavelmente, *“a canção se trate de fato de um exercício considerado suficientemente bem sucedido para merecer a publicação.”* Esta conclusão surgiu baseada na informação de que, um ano antes da publicação da Ave Maria, o compositor chegou ao Rio de Janeiro e começou a estudar harmonia com o professor Miguel Cardoso. (VERMES, 1996, p.27).

Para o acompanhamento da canção em questão, Alberto Nepomuceno escreveu um coral a 5 vozes, revelando já sua influência pelo estilo germânico, neste caso, Bach, e pela escola francesa, que baseada na análise harmônica, pode-se observar que o compositor faz o uso do modalismo, muito utilizado por Gabriel Fauré, culminando com Debussy. A harmonia modal, que inclusive é um recurso musical importante na formação da música brasileira, é tanto francesa como do nordeste do Brasil.

Dante Pignatari faz uma justa referência à ligação dos cânticos populares tanto sacros, como profanos (que provavelmente fizeram parte da juventude de Nepomuceno) com a melodia de “Ave Maria”. A escrita em compasso binário composto com subdivisão ternária revela a presença de um elemento característico da música brasileira.

The image shows a page of a musical score for 'Ave Maria' by Alberto Nepomuceno. The title 'Ave Maria' is centered at the top, with '(Xavier da Silveira Junior)' written below it. The score is for voice and piano. The tempo is marked 'Largo'. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The vocal line is written in a soprano clef, and the piano accompaniment is in a grand staff. The lyrics are: 'A - ve Ma - ri - a, chei - a de gra - ça. bon - da - de su - ma, cla - ra, in - fi - ni - tal. Em ver - so tos - co, hu - mil - de - o - bla - ta, dai que vos fa - çal. En - tre as mu - lhe - res fos - tes ben - di - ta,'. The score includes dynamic markings like 'p legato' and 'p'. There are measure numbers 5 and 9 indicated at the start of their respective systems.

Figura 2 - Ave Maria (PIGNATARI, 2013)

Este balanço rítmico pode ser encontrado também mais tarde na sua composição de 1917 "Canção do Rio", já com um caráter bem mais popular e brasileiro e culmina com sua última canção "A Jangada" escrita no ano de seu falecimento em 1920, revestida de elementos harmônicos, melódicos e textuais que fazem referência aos cantos populares do Nordeste.

Canção do rio
(Domingos Magarinos)

Comodamente

Canto

Piano

pp

O ri - o can - ta, se - re - no,
Sai da pe - num - bra da ma - ta
Co - mo, é sau - do - so, e plan - gen - te

5

den - tro do bos - que som - bri - ol Que me - lo - di - al Que tre - no
pa - ra o es - plen - dor da cam - pi - na; pa - re - ce, ao sol, que é de pra - ta,
es - se mur - mú - rio do ri - o; le - va na su - a cor - ren - te

Figura 3 - Canção do Rio (PIGNATARI, 2013)

Pode-se observar que a imagem da Jangada e a temática do poema representam um forte símbolo do Ceará, terra de Alberto Nepomuceno e do poeta da canção Juvenal Galeno, revelando então, neste processo composicional desde o início até o fim, a intenção do compositor na criação da música de câmara brasileira e na defesa do nacionalismo. Falaremos mais sobre essa canção na segunda parte do trabalho, pois é uma das escolhidas para o recital.

Através da primeira canção escrita por Nepomuceno (Ave Maria) pode-se observar qual será a bagagem musical que ele levará para a Europa (Roma, Berlim, Viena, Noruega e Paris) para dar prosseguimento aos seus estudos e, assim, agregá-los às suas futuras composições.

Entretanto, não seria somente através da apropriação de elementos folclóricos ou elementos da música urbana brasileira que Nepomuceno iria conduzir a criação da música de câmara do Brasil.

“ (...) circulou a ideia de que Nepomuceno teria sido um dos mais

importantes de nossos compositores nacionalistas apesar de sua linguagem ainda fortemente condicionada pela influência européia, quando mais preciso seria dizer que, se ele o foi, foi precisamente por causa dela, ou, ainda melhor, precisamente em virtude de sua formação européia e linguagem musical baseada no sistema relativamente aberto (a adições, supressões, transformações, modificações etc.) da tradição musical clássica-romântica germânica”. (VIDAL, 2014, p.11).

O compositor volta a escrever canções em Português somente em 1894, na época em que estava estudando em Paris. Sua primeira canção em língua vernácula composta nessa época foi “Desterro”, com texto de Olavo Bilac. Embora estivesse ainda se adaptando à escrita musical com versos em português (o que ficou visível, por exemplo, através de um erro de prosódia no compasso 10, na palavra “sair”), Nepomuceno mostra já uma maestria na maneira como consegue aplicar na música, tanto na melodia quanto na harmonia pianística, as diferentes nuances e paisagens que o poema sugere.

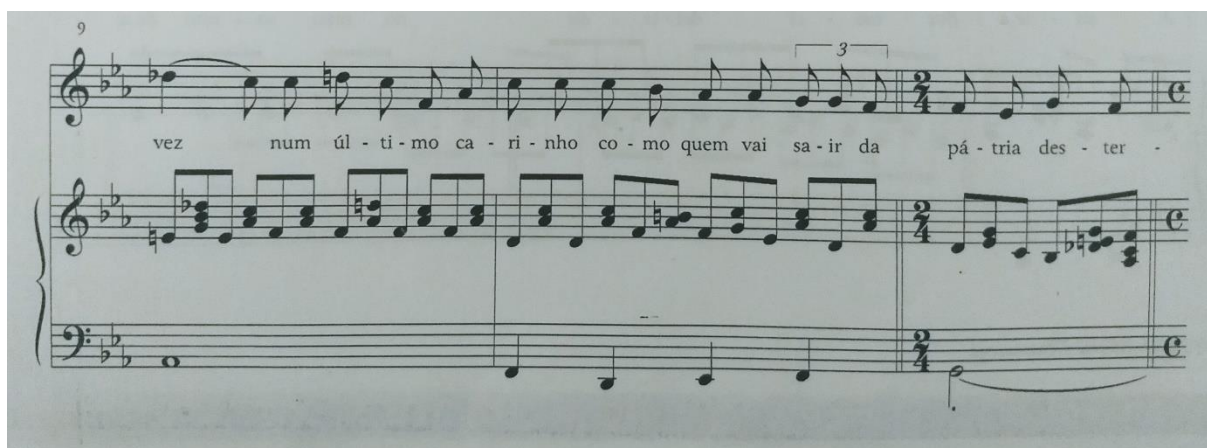


Figura 4 – Desterro (PIGNATARI, 2013)

Ao contrário do que Dante Pignatari encara como um erro de divisão silábica no compasso 24 com a palavra “Adeus”, acredito que Nepomuceno tinha a intenção clara em fazer a divisão em 3 sílabas da palavra em questão (sem perder a clareza da prosódia), tendo em vista que ele já havia utilizado a divisão mais intuitiva de “Adeus” no

compasso 14. Isso revela que não foi um erro por falta de cuidado, mas sim um efeito proposital com base em um propósito interpretativo.

Em 1888, o compositor estreia, num concerto no Club Iracema, em Fortaleza, a peça "Dança de Negros", para piano, que mais tarde tornou-se o "Batuque", quarto e último movimento da "Série Brasileira", para orquestra. Compôs também sua primeira ópera "Porangaba", baseada no poema de Juvenal Galeno.

Ao longo de sua vida, Alberto Nepomuceno escreveu, além de Porangaba, mais três óperas ("Electra", "Artemis" e "O Garatuja" – esta última inacabada; apenas o Prelúdio e o primeiro ato - até hoje inédito - foram concluídos); um episódio lírico de Natal: "A Pastoral"; e uma opereta: "A Cigarra". (CORRÊA, 1996, p.51).

Em agosto do mesmo ano, partiu, finalmente, para a Europa em companhia dos irmãos Bernardelli, que colaboraram no financiamento dos seus estudos europeus.

Em sua primeira parada, Roma, matriculou-se no Liceo Musicale Santa Cecilia, onde estudou com os professores Eugenio Terziani (1824-1889), Giovanni Sgambatti (1841-1914) e Cesare De Sanctis (1830-1915). (CORRÊA, 1996).

Durante o período de estudos na Itália, o compositor escreveu algumas canções em italiano e utilizou principalmente "(...)recursos melódicos para interrelacionar música e poesia, mas a fluência harmônica adquirida na Itália se fez notar. Chama a atenção também a adaptação da linguagem musical ao idioma dos textos que ambienta". (PIGNATARI, 2009, p.43).

Observa-se que o compositor tinha uma capacidade de adaptação da composição aos diferentes estilos nacionais. "(...) tinha um espírito camaleônico que lhe permitia incorporar, em pouco tempo, traços estilísticos dos autores que admirou momentaneamente" (SOUZA, 2012, p.224). Esta tendência pode ser observada também nas canções alemãs e francesas, posteriormente compostas por ele.

Nesta época no Brasil, fervilhavam as ideias republicanas, emancipacionistas e abolicionistas, às quais Alberto Nepomuceno se alinhava. Em 15 de novembro de 1889, depois da Abolição da Escravatura, assinado pela Princesa Isabel, em 1888, encerrou-se a Monarquia Constitucional Parlamentarista do Império, dando lugar à forma Republicana Presidencialista de governo no Brasil.

A Proclamação da República foi liderada pelo Marechal Deodoro da Fonseca, que ao destituir o Imperador D. Pedro II, instituiu o governo provisório Republicano. Marechal Deodoro, então, lançou um concurso aberto no Brasil para a composição do Hino à Proclamação da República, no qual Alberto Nepomuceno conseguiu o terceiro lugar. <Leopoldo Miguez (1850-1902) e Medeiros e Albuquerque (1867-1934) venceram o concurso.> Com o prêmio, o compositor recebeu uma pensão do governo provisório para dar continuidade aos seus estudos na Europa. (CORRÊA, 1996)

Deste modo, com a ajuda do governo, em 1890, vai para Berlim, onde matricula-se na Academia Meisterschule e estuda composição com Heinrich von Herzogenberg (1843-1900), grande amigo de Brahms. (CORRÊA, 1996).

De acordo com João Vidal, os anos de estudo na capital alemã, de 1890 a 1894, pode ser considerado o período da biografia de Nepomuceno definidor de sua personalidade como compositor, não do ponto de vista de uma recepção passiva da cultura da Alemanha, mas sim a partir da afinidade do compositor com o "germanismo" – *"episódio da história intelectual brasileira marcado pelo entusiasmo pela cultura alemã de uma importante parcela de seus artistas e pensadores."* (VIDAL, 2014, p.33).

Neste período, compôs duas canções para canto e piano ("Der wunde Ritter" e "Dromd lycka"), com influência de Brahms e um ciclo (Cinco poemas de Nicolas Lenau) com uma linguagem wagneriana e brahmsiana. (PIGNATARI, 2009)

Em 1891, durante as férias em Viena, assistiu a dois concertos de Brahms e Hans von Bulow e teve aulas com o Theodor Lechetitzky

(1830-1915), em cuja classe conheceu sua futura esposa, a pianista norueguesa Valborg Bang (1864-1946), aluna de Eduard Grieg. No ano seguinte, transferiu-se para o Conservatório Stern, onde cursou composição e órgão com Arnó Kleffel (1840-1913) e piano com H. Ehrlich (1822-1899).

Durante uma viagem para a Noruega, Oslo, em 1893, Alberto Nepomuceno e Valborg Bang, com quem tem quatro filhos (Eivind, Sigurd, Sigrid e Astrid), se casam e hospedam-se por um tempo na casa de Grieg, em Bergen, o mais importante compositor norueguês da época, representante do nacionalismo romântico. A convivência de Nepomuceno com Grieg foi muito importante para reavivar no compositor brasileiro o ideal nacionalista e a intenção de se criar uma música erudita brasileira, fortalecendo suas ideias de valorização das canções folclóricas, dos ritmos e instrumentos brasileiros, que eram considerados vulgares pelos compositores eruditos da época.

"(...) Esse contato amistoso com Grieg foi decisivo para Nepomuceno e para a música brasileira, pois o compositor norueguês mostrou-lhe o caminho que deveria seguir: o de uma música brasileira por sua essência. O resultado foi que, no ano seguinte, Nepomuceno compõe suas primeiras canções sobre textos em língua portuguesa."
(BRUNO KIEFER, 1982, p.112).

No ano seguinte, ao concluir seus estudos no Conservatório Stern, o compositor teve a oportunidade de reger a Orquestra Filarmônica de Berlim, executando duas obras de sua autoria ("Scherzo fur grosses orchester" e "Suíte Antiga").

Depois de sua formatura vai, então para Paris, aperfeiçoar seus estudos na Schola Cantorum com o famoso organista francês Alexandre Guilmant (1837-1911). Neste período, conheceu compositores importantes como Camille Saint-Saens, Charles Bordes, Vincent D'Indy e Claude Debussy.(VERMES, 1996). Assistiu à estreia mundial do "Prélude à l'après midi d'un faune", de Debussy e foi o primeiro compositor a reger esta obra no Brasil, em 1908, nas festas do Centenário da Abertura dos Portos.

Durante o período de um ano de estudos em Paris, Alberto Nepomuceno compõe seis peças em francês para canto e piano (quatro canções sobre texto de Henri Piazza e duas ambientações poéticas de Maeterlinck).

Estas obras francesas revelam o quanto Nepomuceno conseguiu amadurecer como compositor durante os anos em que estudou na Europa e o quanto ele se sente à vontade com a linguagem da *"mélodie"*.

Segundo Dante Pignatari, as peças parecem ter sido compostas por um compositor francês nativo, tamanha a capacidade de compreensão e apropriação de Nepomuceno dos elementos composicionais franceses. Pignatari, ao analisar os manuscritos, atenta também para o fato de Nepomuceno ter pensado em identificar com número de opus para publicação, duas de suas canções francesas *"Désirs d'hiver"* e *"Oraison"*, pela primeira vez, embora não tenha solidificado a ideia. Isso mostra que *"ele acreditava ter atingido a maioria de gênero."* (PIGNATARI, 2009, p. 62)

Um fato curioso, que também pode revelar um gesto nacionalista do compositor, é que: *"apesar do compreensível entusiasmo inicial com "Désirs d'hiver" e "Oraison", o número de opus inaugural das canções ficaria reservado para as primeiras peças em português, seu Opus 12, produzidas ainda em Paris e já tendo em vista seu retorno ao Brasil."* (PIGNATARI, 2009, p. 62). As duas canções em questão, em Português, datadas de 1894, são *"Amo-te muito"* e *"Ora dize-me a verdade"*. O compositor fez, ao todo, 72 canções. Dentre elas, 46 utilizam-se de versos em Português.

Em 1895, Alberto Nepomuceno retorna ao Brasil e é convidado pelo governador de Pernambuco, Dr.Barbosa Lima, para organizar o novo Conservatório de Recife. Entretanto, o compositor recusa o convite, preferindo manter-se no Rio de Janeiro, capital da República, na época, instalando-se com a família em Petrópolis. No mesmo ano assumiu a função de professor de órgão do Instituto Musical de Música (atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro) e

no dia 4 de agosto fez um concerto histórico no Instituto, no qual atuou como pianista, organista e compositor e estreou algumas de suas canções líricas em Português.

Na época, o crítico Rodrigues Barbosa deixou sua impressão do concerto no Jornal do Commercio:

"(...) seria sua prestação de contas pelos anos que permanecera na Europa, às custas da República. Rodrigues Barbosa destacava em seus artigos dois aspectos essenciais que confirmam o caráter do compositor cearense: sua vinculação à escola alemã e seu patriotismo, simbolizados pela defesa do canto em língua portuguesa. O crítico valorizava o fato de ter ele estudado na Alemanha 'onde a educação não é considerada uma arte recreativa e uma prenda de boa educação, mas uma arte necessária ao homem para a elevação do seu espírito e formação do seu caráter [...], onde a música tem a importância e a seriedade das questões sociais'. Ao anunciar o programa do concerto, destacava as canções sobre versos em língua portuguesa, afirmando que Nepomuceno, 'apesar de sua longa residência na Europa, tem um amor imenso à sua pátria e às coisas de sua terra. É assim que ele acredita que nossa língua é muito musical e tem todas as qualidades para adaptar-se ao canto.'" (PEREIRA, 2007, p.108)

Neste polêmico concerto, Alberto Nepomuceno apresentou-se ao lado dos solistas Carlos de Carvalho, professor adjunto de Canto do Instituto Nacional de Música e *"um importante aliado na sua luta pela valorização do canto erudito em português"* (LIRA, 2013, p.24) e Camila da Conceição, aluna do Instituto, na época. No programa, constavam-se, entre outras obras, as "Quatro Peças Líricas para Piano Solo", algumas de suas composições em alemão, interpretadas pela sua esposa Valborg Bang, uma peça em francês, cantada pelo prof. Carlos de Carvalho e o ponto alto do concerto, a estreia de quatro das suas canções em Português ("Ora dize-me a Verdade, "Amo-te muito" - na voz de Carlos de Carvalho e "Mater Dolorosa" e "Tu és o Sol" - na voz de Camila da Conceição).

O concerto foi um sucesso, recebendo elogios do Jornal Gazeta de Notícias pela utilização da língua portuguesa nas canções: *"Julgávamos, ou antes julgavam muita gente que a nossa língua não se prestava às exigências musicais. Parecia que a dureza de certas palavras, mormente as terminadas em "ão", eram um obstáculo para serem postas em música, por ferirem o ouvido. Nepomuceno conseguiu desvanecer essa ideia."* (Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 5 ago. 1895. In: PEREIRA, 2007, p.109).

Entretanto, o compositor sofreu críticas, principalmente por parte do crítico Oscar Guanabarro, que mostrava-se completamente contra o uso da língua portuguesa no canto erudito, alegando ser inadequada ao bel canto.

Na época, o Brasil seguia uma tradição musical europeia, na qual o canto em italiano estava arraigado na cultura no país, sendo difícil, portanto, a desconstrução deste conservadorismo cultural e estético. Além disso, Guanabarro disse que houve um *"plágio de Schubert na canção <Amo-te Muito> e um erro de prosódia musical em <Ora, dize-me a verdade>, por ter o autor feito recair uma sílaba átona do verso num tempo forte da música"* (PEREIRA, 2007, p 115).

Alberto Nepomuceno rebateu a crítica dizendo que *"plagiou também Mendelssohn e Wagner, e quanto aos erros, diz que Guanabarro encontrará também semelhantes em outras obras e que pode denunciá-lo à vontade, pois seus gritos fazem-no rir"* (PEREIRA, 2007, p 115).

Esta primeira fase de Alberto Nepomuceno no Instituto foi marcada por muitas críticas, o que fez com que ele saísse em 1899, após realização de um último concerto. Retorna a Europa em 1900, com a intenção de encenar sua ópera "Artemis", após entrevista com o compositor Gustav Mahler, na época diretor da Ópera de Viena.

Contudo, fica na impossibilidade de prosseguir com seus planos devido a um grave problema renal e vai para a Noruega, onde hospeda-se novamente na casa de Grieg, retornando ao Rio de Janeiro, em dezembro de 1901.

Em 1902 é nomeado diretor do Instituto, após a morte de Leopoldo Miguez (1850-1902). Entretanto, pediu exoneração no cargo no ano seguinte, devido a pressões e divergências políticas e administrativas, voltando a assumir o cargo em 1906, após o pedido de demissão de Henrique Oswald (1852-1931), permanecendo no posto por 10 anos. (CORRÊA, 1996).

O ano de 1904 foi marcado por dois fatos importantes. Um deles foi a publicação de 12 canções em Português dividida em dois volumes, com poemas de importantes nomes da literatura brasileira, como Machado de Assis, Gonçalves Dias, Juvenal Galeno, Mello Moraes Filho, Luiz Guimarães Filho, Raimundo Corrêa e Orlando Teixeira, contribuindo bastante para a divulgação da obra de Nepomuceno junto ao público.

O outro foi a apresentação do prelúdio da ópera "O Garatuja", com libreto, em português, de sua autoria baseado no romance homônimo de José de Alencar (1829-1927), no Instituto Nacional de Música. Infelizmente esta ópera ficou inacabada, mas mostrava claramente a intenção de Nepomuceno na criação de uma ópera genuinamente brasileira, através da valorização da língua vernácula e do uso de elementos característicos do Brasil como ritmos populares sincopados do maxixe e do lundu.

Em 23 de setembro de 1920, poucos dias antes do compositor falecer, Richard Strauss regeu o prelúdio de "O Garatuja" no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, com a Orquestra Filarmônica de Viena. (CORRÊA, 1996)

Em 1907, aos 43 anos de idade, Alberto Nepomuceno reforma o Hino Nacional Brasileiro, composto por Francisco Manuel da Siva, regulamenta sua execução pública e oficializa a letra de Osório Duque Estrada.

Em 1908, ele organiza uma série de 26 concertos. Dentre eles, constam-se as primeiras audições de compositores brasileiros como Araújo Viana, Barrozo Neto, Edgard Guerra, Francisco Nunes, Francisco Valle, Francisco Braga, Alexandre Levy, Henrique Oswald,

Leopoldo Miguez, Carlos Gomes, além de compositores russos e franceses como Rimsky Korsakov, Debussy e etc. Além disso, faz um concerto de violão com Catulo da Paixão Cearense, no Instituto Nacional de Música, gerando forte polêmica entre o corpo docente conservador, que considerou o concerto um “acinte àquele templo de arte” (CORRÊA, 1996, p.12). O violão, naquela época, era um instrumento desprezado pelos músicos renomados daquele período, mas Nepomuceno era aberto à aceitação da boa música seja ela erudita ou popular.

Retorna à Europa em 1910, com o apoio do governo brasileiro. Nesta viagem, rege concertos com músicas de compositores brasileiros em Bruxelas, Paris e Genebra, demonstrando mais uma vez sua preocupação e sua luta pela valorização da música nacional.

Em 1916, o compositor inicia a tradução do Tratado de Harmonia, de Arnold Schoenberg (1874-1951), com o objetivo de implantar seu estudo no Instituto Nacional de Música. Entretanto, encontrou forte resistência por parte do corpo docente, o que implicaria sua demissão do cargo de diretor do Instituto, em outubro do mesmo ano, desta vez de forma definitiva.

Os interesses políticos sobrepunham-se aos projetos artísticos pedagógicos, mesmo dentro do contexto de uma busca pelo ideal republicano e progressista vigente no país naquela época. *“É perfeitamente plausível que tenha havido uma sintonia entre o ponto de vista progressivo de Schoenberg e os ideias positivistas republicanos do simbolista Nepomuceno. Vamos verificar que na obra de Nepomuceno, antes da virada do século, já aparecem todos os índices que caracterizam a harmonia progressista especificada por Schoenberg em seu tratado. Portanto, não foi apenas uma identidade ideológica que criou a empatia de Nepomuceno pelo tratado de Schoenberg, mas a constatação de que ali estavam os elementos teóricos que descreviam as práticas mais avançadas que ele empregara em suas obras mais ousadas e que até aquele momento não haviam recebido atenção no ambiente provinciano brasileiro.”* (SOUZA, 2006, p. 72)

Nos últimos concertos que fez no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, Nepomuceno revelou ao público o compositor Villa-Lobos (1887-1959), por quem tinha muita admiração por tamanha genialidade. Intercedeu, inclusive, junto ao seu editor Sampaio Araújo para que fossem publicados no verso de cada uma de suas composições uma composição de Villa-Lobos, prevendo o sucesso do jovem compositor e acreditando que ele daria continuidade ao seu trabalho com a música brasileira.

Alberto Nepomuceno, guerreiro por atravessar o difícil momento de transição pelo qual passava a música, a literatura e a atividade artística de uma maneira geral, foi incansável em sua luta pela criação de uma música brasileira. Escreve sua última composição para voz e piano, a canção "A jangada", com versos de Juvenal Galeno, já muito debilitado devido a arteriosclerose que o acometeu. (LIRA, 2013 p. 19). Separado de sua esposa Valborg Bang, seu último suspiro foi no bairro de Santa Teresa, no Rio de Janeiro, na casa de seu velho amigo e professor do Instituto Nacional de Música, Frederico Nascimento (CORRÊA, 1996).

O depoimento do grande amigo Otávio Belavicqua mostra os últimos momentos pelos quais o compositor passou até o seu falecimento:

"...A porta da casa me foi aberta por Frederico Nascimento que, diante do meu espanto, declarou: - É, é ele... Desde a hora do almoço que assim canta [...] Ouvia-o cantar um Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonae voluntatis [...] em bom estilo gregoriano, com voz firme, mais do que firme, forte, [...] Assim foi todo o transcorrer da tarde. Noite adentro os cantos foram enfraquecendo e sumindo as palavras. Permaneci em Santa Teresa e testemunhei o diminuendo e o rallentando até a madrugada. A cadência final foi realizada já em pleno dia, na manhã de 16 de outubro de 1920." (BELAVICQUA, apud PEREIRA, 2007, p. 341).

CAPÍTULO 2. ORIGEM DA CANÇÃO DE CÂMARA BRASILEIRA

O surgimento da música erudita brasileira, juntamente com a canção de câmara do Brasil teve origem e influência da música popular brasileira e da música folclórica, além da influência europeia e africana, como veremos mais adiante.

Segundo o II Congresso Brasileiro de Folclore, Curitiba, 1953, **música popular** “é aquela criada por autor conhecido, dentro da técnica mais ou menos aperfeiçoada, e se transmite pelos meios comuns de divulgação musical” e **música folclórica** “é aquela que, criada ou aceita coletivamente no meio do povo, se mantém por transmissão oral, transformando-se, variando ou apresentando aspectos novos e destinada à vida funcional da coletividade”. A música folclórica está inserida no universo da música popular de uma maneira geral e, podemos citar como exemplo as seguintes formas representativas de tal conjunto: o baião, o choro, o coco, o maxixe, o lundu, o frevo, a marchinha, a moda-de-viola, o samba, o tango brasileiro e a modinha.

A modinha parece ter influenciado fortemente a criação da canção erudita brasileira. Foi um gênero musical luso-brasileiro que surgiu entre os séculos XVIII e XIX; transitava entre o erudito e o popular, espalhando-se por diversas classes sociais. Embora não tivessem uma rigidez no formato, eram geralmente “*formadas de versos de 8 ou 5 sílabas, com várias estrofes e estribilho, podendo ser canção bipartida, canção contínua ou até canção com forma “da capo”.*” (DODERER, 1984). O conteúdo dos textos normalmente abordava temas melancólicos e amorosos, de saudades, desejos, encontros e desencontros. No início era composta na forma de dueto, com acompanhamento de viola dedilhada ou cravo. Somente a partir do final do século XVIII, ela passou a ser cantada nos salões a uma voz, com acompanhamento de piano e tornou-se a forma de canção da época de maior sucesso, sendo executadas também nos saraus, nas casas, na sala de câmara do rei, nas praças e nas ruas

(acompanhadas ao violão). (FREITAS, 1974)

Modinha é diminutivo de Moda, canção tradicional portuguesa que esteve muito presente nos séculos XVIII e XIX, encontrando no Brasil grande apreço no século XIX, principalmente depois da chegada da Família Real portuguesa em 1808. (DODERER, 1984)

Para Mário de Andrade, a modinha teve influência incontestável da música erudita européia. Isto pode ser evidenciado pelo fato de que os compositores de modinhas eram os mesmos que compunham óperas e obras sacras e pelo fato de ser descendente da melodia italiana.

A estética operística, através da colonização portuguesa no Brasil, influenciou a modinha brasileira. *“Por tudo isso a gente percebe o quanto a nossa modinha de salão se ajeitava à melodia européia e se nacionalizava nela e apesar dela.”* (ANDRADE, 1980, p.7).

Até meados do século XVIII, as canções em Portugal eram classificadas como ária, romance, cantiga ou moda e somente a partir desta época é que o termo “modinha” começou a ser mais utilizado, sem entretanto, sair de uso os nomes “moda”, “cantiga” e “cançoneta” (de influência italiana). (BARBOSA, 1980).

No Brasil, a modinha teve também influência do gênero lundu brasileiro, uma dança de origem africana que passou por adaptações, até chegar ao lundu-canção no século XIX, um gênero híbrido entre a modinha e a dança do lundu. *“Porém, diferentemente da modinha que possui texto amoroso, tematizando os desejos, a saudade e os desencontros e esperanças do amor; o lundu, por sua vez, possui caráter jocoso e sensual. Ao tematizar o amor, recorre aos trocadilhos com duplo sentido e sugestões sensuais; algumas vezes, seu texto traz conteúdo crítico, enfatizando tanto a realidade política, quanto os costumes da época”.* (LIMA, 2006, p.105)

As modinhas de salão fizeram parte da musicalidade brasileira e portuguesa até o final do Segundo Império (1831-1889).

É curioso observar que juntamente com a chegada de D.João VI,

houve a vinda de cantores italianos virtuosos de bel canto, que faziam parte da Capela Real, juntamente com os castrati. (ADRIANA XAVIER DE ALMEIDA, 2014). E foi justamente neste período que o gênero operístico consolidou-se no Brasil. Este fato histórico nos faz compreender a grande resistência sofrida por Alberto Nepomuceno na criação da música de câmara brasileira em português no final do século XIX, época em que somente era valorizado o que vinha da Europa, a técnica e a língua italiana.

Pode-se dizer que a música brasileira, seja ela popular ou erudita tem raiz principalmente luso-africana. Teve pouca influência indígena. Os jesuítas, assim que os portugueses chegaram ao Brasil, no início do século XVI, foram os responsáveis pela catequização e ensino musical dos índios.

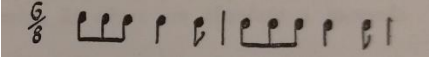
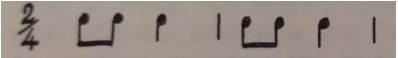
"A conseqüente "deculturação" do índio foi tão radical que, praticamente, não ficaram vestígios na música brasileira".(BRUNO KIEFER, 1982, p.11).

A música indígena permaneceu na pureza de poucas aldeias primitivas que não tiveram contato outras civilizações. Portanto, segundo Luiz Heitor Azevedo, o Brasil não chegou a ter um folclore musical indígena, mas pode-se dizer que houve um folclore musical do negro brasileiro. Os negros começaram a chegar ao Brasil em meados do século XVI, dando origens a várias gerações de afro-brasileiros.

"Em lugar dos cânticos africanos, que o negro brasileiro não soube conservar, uma outra música surgiu, por ele criada e por ele adotada, em todo o país. Música cuja relação com o que conhecemos da africana é impossível estabelecer; música puramente brasileira, negro-brasileira, para sermos mais precisos, e que constitui, na sua originalidade e na sua força, o folclore musical de uma vasta camada de nossa população, com influência em quase todas as manifestações musicais das camadas adjacentes." (AZEVEDO, 1950, p.19).

Azevedo sugere ainda que o ritmo sincopado, elemento marcante da música brasileira, pode ter surgido de uma mistura do 6/8, presente na rítmica ibérica, com as batidas em 2/4 dos tambores

africanos.

Deste modo, uma melodia com o ritmo  juntamente com o acompanhamento  teria se transformado na seguinte fórmula sincopada:



“Essa tendência à contrametricidade ou síncope, trata-se de uma verdadeira solução formalística advinda da cultura negra e equivalente à estruturação fraseológica da música ocidental. Dizendo de outro modo: houve uma adaptação dos padrões e ciclos rítmicos, tendências estruturais e formalísticas de raiz negra, à simetria formalística da música desse período.” (LIMA 2010, p.29).

Todas essas influências, europeia, africana, americana (o jazz foi um dos pilares para a criação da bossa nova) e folclórica brasileira, serviram para formar o que hoje conhecemos como MPB (Música Popular Brasileira) - representadas por grandes compositores, como Chico Buarque, Cartola, Edu Lobo, Tom Jobim, Milton Nascimento, dentre muitos outros – e foram importantes na criação da **Canção de Câmara Brasileira** (para canto e piano), cuja origem é creditada ao compositor Alberto Nepomuceno.

O que esses dois gêneros musicais têm em comum, é que ambos caracterizam-se pela relação entre a música e a poesia.

MÚSICA E POESIA:

“De acordo com a tradição, a música e a poesia nasceram juntas. De fato, a palavra “lírica”, de onde vem a expressão “poema lírico”, significava, originalmente, certo tipo de composição literária feita para ser cantada, fazendo-se acompanhar por instrumento de cordas, de preferência a lira.” (CAVALCANTI, 2009, p. 1)

O compositor italiano Claudio Monteverdi (1567-1643) exprime muito bem a importância desta relação quando diz *“la letra es la maestra de la harmonia”* (BUKOFZER, 2002, p. 20).

Sabe-se que desde a Antiguidade - período que se estende desde a invenção da escrita (de 4000 a.C a 3500 a.C) até a queda do Império Romano do Ocidente (final do século X, d.C) - a poesia era feita para ser cantada.

Os mestres e filósofos da época grega clássica eram, além de poetas, músicos, e sabiam fundir muito bem as duas artes. Aristóteles, por exemplo, define o espetáculo trágico grego como sendo algo composto essencialmente de ação, palavra e música.

Dentro desse contexto, Antonio Medina Rodrigues complementa:

"E a grande poesia medieval quase que foi exclusivamente concebida para o canto. O barroco, séculos além, fez os primeiros ensaios operísticos, que iriam recolocar o teatro no coração da música. Depois Mozart com <A Flauta Mágica> ou com <D. Giovanni>, levaria, como sabemos, esta fusão ao sublime. Tudo isso é mistura, composição a partir de elementos heterogêneos, governados a certa distância pela inteligência criadora." (RODRIGUES, 1990, p.2)

De acordo com Lima (2010), foi através dos Trovadores da Idade Média que aprendemos a cantar os nossos poemas. Eles eram, na sua grande maioria, nobres com ótima formação humanística, tinham uma grande sensibilidade, declamavam poemas e tocavam instrumentos.

A relação **palavra-canto** tomou uma grande dimensão a partir do século XVII, através da potencialização da melodia principal e do surgimento da melodia acompanhada, estilo esse, criado pela Camerata Fiorentina, no final do século XVI, no qual o canto de uma única voz solista é acompanhado por um ou mais instrumentos, como por exemplo o alaúde ou o baixo contínuo. Esse estilo, tornou-se, deste modo, presente nos recitativos, nas cantatas, nas óperas, no Lied (canção artística alemã), na Mélodie Francesa e nas Cancões Artísticas em geral, inclusive a Brasileira.

A evolução do estilo de monodia acompanhada deu origem na Alemanha, no século XIX, ao chamado LIED, que é caracterizado por canções para voz solo e piano, com poemas em alemão. O piano

passa cada vez mais a desempenhar um papel tão importante quanto a voz, não somente a acompanhando, mas também sustentando, comentando e enriquecendo a linha vocal. Segundo Dante Pignatari (2009):

“o surgimento do Lied, por um lado, está diretamente relacionado a Goethe e ao processo de reciclagem de poesia folclórica que empreende, incentivado por seu mentor Herder, que cunhou o termo Volkslied (canção popular); por outro lado, ele acontece paralelamente ao processo de aperfeiçoamento do piano e a conseqüente superação do cravo e do clavicórdio, que passa a dar-se com maior intensidade a partir de 1770. A superioridade das possibilidades expressivas do novo instrumento permite a elevação do acompanhamento das canções a um nível de paridade com a poesia.”

O Lied teve sua expressividade máxima nas mãos do compositor Franz Schubert (1797-1828), que foi também o responsável por impressionar os franceses, pela riqueza do seu acompanhamento pianístico, impulsionando-os na criação da *mélodie* (canção lírica francesa).

“O grande mérito da obra de Schubert reside na concepção profundamente poética das palavras, na originalidade das melodias, na novidade e beleza das harmonias e, sobretudo, na estreita relação entre a canção e seu acompanhamento. As últimas pessoas para quem esta última qualidade é somente um defeito alegam que uma melodia escrita para uma voz solista deveria ser capaz de sustentar-se até mesmo sem um acompanhamento. Este princípio nos parece ser inteiramente falso. Estamos longe de acreditar, no entanto, que o acompanhamento deva dar o significado de cada palavra, que um trêmulo é absolutamente necessário para a palavra “trovão”, que “beira do rio” não pode ser apresentada de maneira apropriada sem um movimento ondulante, e que a palavra “trompete” jamais deve ser encontrada sem a imitação daquele instrumento; está longe de nossa intenção transformar o Lied em música descritiva e assim materializar a arte. Mas devemos defender o princípio que é a base dos acompanhamentos de Schubert: que um sumário do poema, seu

caráter, seus vários sentimentos, em uma palavra, a "cor" do pensamento poético, deve ser representada tanto pelo acompanhamento como pela voz." (PANOFKA, Heinrich, in NOSKE, 1970, p.33)

Deste modo, pudemos observar também aqui no Brasil o surgimento da Canção Artística Brasileira como gênero, a partir desse processo de fortalecimento dos laços entre poesia-música e piano-voz. Com Alberto Nepomuceno, *"surge a verdadeira canção artística nacional, em que as intenções sentimentais não são expressas, apenas, na linha melódica do canto, mas, também, na parte pianística"*. (LAMAS, 1964, p.26).

Nepomuceno, com sua genialidade e sensibilidade consegue através do acompanhamento pianístico e da criação de suas melodias dar vida a cada palavra dos poemas em português escolhidos para musicar, fazendo surgir uma interpretação única, uma música singular e autêntica, mesmo carregada de influências de compositores expoentes das culturas alemães e francesas, por exemplo. E é maravilhoso que tenha acontecido desta forma.

Penso que todo conceito de identidade cultural deve ser fruto do contato com outras culturas, nações e civilizações. Somos resultado da mistura de toda a influência interna e externa e é isso que caracteriza e exprime nossa singularidade. Uma cultura que não se reinventa, morre em si própria, vive um conceito ilusório de patriotismo, um nacionalismo inconsistente. E acredito que Alberto Nepomuceno sabia disso. A sua música é a resultante da mistura de música folclórica, popular urbana, lied, modinha, ópera italiana, mélodie francesa, música wagneriana, entre outras. Todos esses elementos, embora pareçam contrastantes, foram importantes, juntamente através do uso da língua portuguesa para que Nepomuceno criasse um estilo brasileiro próprio. Para ele, o que mais trazia o sentido de nacionalismo à sua obra era a composição na língua nativa e é isso que abordaremos no próximo capítulo.

CAPÍTULO 3. VALORIZAÇÃO DA LÍNGUA VERNÁCULA POR ALBERTO NEPOMUCENO

O período que compreende a segunda metade do século XIX até a primeira metade do século XX, como vimos, foi marcado por fortes transformações político, ideológico, estético-culturais que refletiram diretamente (como sempre na história da humanidade) a criação de uma nova concepção artística e literária em muitos países. O Brasil vivia a transição de monarquia para república, a luta pela abolição da escravatura e o nascimento do ideal nacionalista; a necessidade pulsante de criação de uma arte que representasse a nação brasileira, no que tange a música erudita. Na verdade, a Europa de uma maneira geral estava vivendo a onda nacionalista que alavancou o período romântico europeu do século XIX.

Embora Alberto Nepomuceno já fizesse parte, política e ideologicamente desses ideais, é inegável que sua vivência na Europa, especialmente o convívio com o compositor norueguês Eduard Grieg, como já havíamos comentado, tenha contribuído para que tais conceitos e buscas se fortalecessem em seu interior, refletindo, deste modo, na sua criação musical.

Até meados do século XIX, a música artística brasileira estava quase que exclusivamente a serviço da corte e da igreja. Somente a partir de meados do século XIX, com o alargamento da classe burguesa, que exerceu uma influência significativa na vida social, política e intelectual do país, é que os músicos e instrumentistas passaram a depender do público que pagava para assistir aos concertos. A burguesia, composta por militares, filósofos, jornalistas, funcionários, intelectuais, pequenos comerciantes e etc foi muito importante para o desenrolar dos fatos que culminaram com a Proclamação da República em 15 de novembro de 1889.

Deste modo, mais precisamente a partir de 1830, a classe burguesa começou a promover concertos públicos através da criação de Sociedades, como por exemplo: **Sociedade Beneficência Musical** (criada por Francisco Manuel da Silva, em 1833), **Sociedade**

Filarmônica do Rio de Janeiro (fundada em 1834 por amadores e artistas) e o **Clube Beethoven** (fundado em 1882, tendo Machado de Assis como bibliotecário e Alberto Nepomuceno como um dos professores do Clube). (BRUNO KIEFER, 1982, p.67).

De acordo com Mário de Andrade (1991, p.23) *"são estes dois homens, Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno, as primeiras conformações eruditas do novo estado-de-consciência coletivo que se formava na evolução social da nossa música, o nacionalista. [...] Pois era na própria lição europeia da fase internacionalista que Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno iam colher o processo de como nacionalizar rápida e conscientemente por meio da música popular, a música erudita de uma nacionalidade."* E acrescenta: *"...nesse sentido, (...) eles não são apenas profetizadores da nossa brilhante e inquieta atualidade, mas a ela se incorporam, formando o tronco tradicional da árvore genealógica da nacionalidade musical brasileira."*

Entretanto, segundo Bruno Kiefer, a música de Alexandre Levy [compositor paulista, que assim como Nepomuceno estudou na Europa, mas teve uma vida curta, de apenas 28 anos], apesar de suas intenções nacionalistas, não é considerada homogeneamente brasileira, sendo vista predominantemente como europeia, sobretudo germânica. Penso que pelo fato de ter morrido muito jovem, logo depois de sua volta ao Brasil, após estudo na Europa, não teve tempo como Nepomuceno de solidificar seus conhecimentos obtidos e deste modo firmar a criação de uma música erudita brasileira.

É importante esclarecer que em 1857 já havia existido uma tentativa de instalar o canto em vernáculo (operístico), a partir da fundação da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, por iniciativa de D. José Amat (espanhol que foi para o Rio de Janeiro em 1848, fugindo de perseguições políticas na Espanha).

"O entusiasmo em torno da criação de uma ópera em vernáculo foi imenso, nas camadas intelectuais do Império, naqueles anos em que ainda estava bem viva a herança de exaltado nacionalismo, legado pela Independência (1822) e primeiras lutas do novo regime".

(AZEVEDO, 1950, p. 57).

Entretanto, a Academia, juntamente com a iniciativa de utilizar a língua nacional cantada em ópera durou somente até 1863 devido a aproximação cada vez maior com os ideais europeus.

"Nunca o Brasil foi menos brasileiro; dos princípios e da política aos modelos de arte e ao idioma do canto, tudo vinha "made in Europe"...". (AZEVEDO, 1950, p.66).

Somente no final do século XIX teremos, através de Alberto Nepomuceno, a criação da canção artística com texto em português e de sua inserção nos concertos, deixando assim um legado enorme e contribuindo para o lançamento de inúmeros compositores talentosos que estavam surgindo e dariam continuidade ao seu trabalho, como por exemplo, Heitor Villa-Lobos (1887-1959), Lorenzo Fernández (1897-1948) e Camargo Guarnieri (1907-1993).

Autor do lema "Não tem pátria um povo que não canta em sua própria língua", Nepomuceno acreditava que era principalmente através da apropriação de versos em Português que ele expressaria nossa "Brasilidade" - nossos costumes e nossa autenticidade - gerada pela rica e bela miscigenação de raças que define o Brasil.

Segundo Dante Pignatari, Nepomuceno conseguiu perceber e aplicar com maestria essa relação entre a música e a língua, fazendo com que a linguagem musical estrangeira se flexionasse à língua portuguesa, caracterizando, deste modo, o processo de abasileiramento da música européia.

Colocou, então, a canção brasileira em nível de concerto, desconstruindo a ideia de que somente a língua italiana era adequada ao canto erudito e *"reagindo à tendência corrente de se rejeitar o valor da língua portuguesa na música, Nepomuceno, ao desenvolver uma 'propaganda artística' baseada no canto em português, dava curso a um projeto-ideológico de construção da identidade nacional a partir da unidade linguística, que vinha assim somar-se à unidade - em construção - da 'raça', aproximando-se da concepção naturalista*

de nação.” (PEREIRA, 2007, p.120).

O compositor cearense tinha uma preocupação em valorizar os elementos culturais e artísticos brasileiros. Além de cantar canções do norte do país, era um colecionador de versos populares. “*Estava destinado a convencer o público brasileiro da excelência da língua e do populário.*” (MARIZ, 1977, p.36). Ele forneceu uma entrevista, no Rio de Janeiro, em 7 de dezembro de 1917 à revista “*Época Theatral*”, na qual revela essa preocupação. Segue abaixo a entrevista completa, extraída do Catálogo Geral, de Corrêa (1996, p.31):

“- Executava há pouco a rapsódia de um tema sertanejo, não é verdade? Poderia o ilustre maestro nos dizer, à propósito, se a música brasileira tem uma nota verdadeiramente independente e característica?

- Em geral as notas características da música popular brasileira são as indicativas de suas origens étnicas – indígena, africana e peninsular – tal como na poesia popular foi verificado por nossos folcloristas, como Sylvio Romero, Mello Moraes Filho e outros. É de notar que no elemento peninsular são fatores de importância o mouro e o cigano. Infelizmente a parte musical nos estudos do folclore brasileiro ainda não foi estudada, provavelmente por ser a técnica musical uma disciplina que escapa ao conhecimento dos investigadores do assunto.

Nunca me dediquei a esses estudos, mas possuo, como diletante, uma coleção de uns oitenta cantos populares, e danças, e procuro sempre aumentá-la. Acham-se quase todos estudados e classificados, e, nesse trabalho, verifiquei uma modalidade que não é regional, pois que se encontram em cantos recolhidos no Pará, no Ceará e no interior do Estado do Rio e que - parece-me não tem ligação com nenhum dos elementos étnicos acima citados. Essa modalidade, de ordem melódica e harmônica, é produzida pelo abaixamento do sétimo grau sempre que o canto tenda para o sexto, como função do 2º ou do 4º graus. Outra modalidade característica verificada em grande número de cantos é a da nota final ser o 3º grau e, por vezes, o 5º, ou o 2º como função do 5º, o que dá lugar, na harmonização desses cantos, ao

em prego das cadências finais do terceiro e sétimos modos gregorianos, respectivamente. Não é essa a única afinidade que encontrei com o cantochão. Nos aboiados – cantos tristes que os vaqueiros entoam à frente do gado para reuni-lo, guia-lo e pacifica-lo – o vaqueiro, segundo as circunstâncias, amplia o seu aboiar com vogalizes que lembram os do cantochão. Os aboiados são usados em todos os Estados criadores do Nordeste, e segundo estou informado, em Minas e Goiás...

Esses elementos ainda não estão incorporados ao patrimônio artístico dos nossos compositores. Será por culpa da nossa educação musical européia, refinada, quem impede a aproximação do artista-flor de civilização – e da alma simples dos sertanejos, que ainda hoje – por criminosa culpa dos governos – não passam de retardatários, segunda a classificação justa de Euclides da Cunha; ou será por não ter ainda aparecido um gênio musical sertanejo, imbuído de sentimentos regionalistas, que, segregando-se de toda influência estrangeira, consiga criar a música brasileira por excelência, sincera, simples, mística, violenta, tenaz e humanamente sofredora, como são a alma e o povo do sertão.

- Mas quais são os autores estrangeiros que mais têm influído na formação da música brasileira?

- Na música popular não foram indivíduos que influíram na sua formação, mas sim raças. Na música já com pretensão à arte, e que muitos pensam tenham um caráter nacional, como seja a modinha, influiu exclusivamente na sua formação a escola italiana, não somente quanto à forma, mas também quanto à ideia melódica, e ao acompanhamento chitarrevo.

A nossa educação musical é feita atualmente sob a tríplice influência das escolas alemã, francesa e italiana, mas não são as duas últimas que mais fazem sentir nas nossas produções."

SEGUNDA PARTE:

RECITAL

ESCOLHA DO REPERTÓRIO

A escolha do repertório teve como base as minhas características vocais e meu gosto pessoal com relação às canções para canto e piano em português do compositor Alberto Nepomuceno.

Todas as partituras deste recital são do álbum "Canções para Voz e Piano", com edição de Dante Pignatari. As fontes utilizadas para esta edição de Dante foram os manuscritos autógrafos e não autógrafos, e as edições publicadas durante a vida de Nepomuceno. O neto do compositor, Sérgio Alvim Corrêa, foi o responsável por ceder a maior parte do material utilizado para que Dante pudesse fazer essa edição tão significativa para o acervo e história da música brasileira.

Neste álbum em questão, estão todas as canções compostas por Nepomuceno (em torno de 70, compostas entre 1887 e 1920), todas elas listadas no Catálogo Geral de Corrêa (1996), com exceção de alguns esboços e duas canções que, segundo Dante, não foram possíveis localizar. São elas: *Rispondi* (composta em Roma, em 1888), com poema de Aleardo Aleardi e *Chanson de Gelisette* (composta em Paris, em 1895), com texto de Maeterlinck.

Dentre as 46 canções compostas em língua portuguesa, escolhi 13 para compor o Recital, que serão apresentadas na ordem em que foram compostas. São elas:

- 1 - **Medroso de Amor** _ Op. 17, n.1 (poema de **Juvenal Galeno**)
- 2 - **Coração Triste** _ Op. 18, n.1 (poema de **Machado de Assis**)
- 3 - **Xácara** _ Op. 20, n.1 (poema de **Orlando Teixeira**)
- 4 - **Dolor Supremus** _ Op. 21, n.2 (poema de **Osório Duque Estrada**)
- 5 - **Soneto** _ Op. 21, n.3 (poema de **Coelho Neto**)
- 6 - **Turquesa** _ Op. 26, n.1 (poema de **Luís Guimarães Filho**)
- 7 - **Trovas I** _ Op. 29, n.1 (poema de **Osório Duque Estrada**)

- 8 - **Trovas II** _ Op. 29, n.2 (poema de **Magalhães Azevedo**)
- 9 - **Cantigas** (poema de **Branca de Gonta Colaço**)
- 10 - **Coração Indeciso** _ Op.30, n.1 (poema de **Frota Pessoa**)
- 11 - **Numa Concha** (poema de **Olavo Bilac**)
- 12 - **Olha-me** (poema de **Olavo Bilac**)
- 13 - **A Jangada** (poema de **Juvenal Galeno**)

OBS: Optei por uma dicção que se aproximasse ao máximo do português falado no Brasil, mais precisamente da região do Rio de Janeiro, que é o lugar onde passei quase toda a minha vida. Defendo a teoria de Vasco Mariz, de que, os artistas brasileiros não devem cantar os textos nacionais com a mesma vocalização das árias italianas, pois desta forma deturpam os versos de nossas canções.

ANÁLISE DAS CANÇÕES

MEDROSO DE AMOR (Op. 17, n.1)

POESIA

“Moreninha, não sorrias
Com meiguice, com ternura;
Este riso de candura
Não desfolhes...
Não sorrias!
Que eu tenho medo de amores,
Que só trazem desventura!

Moreninha, não me olhes,
Como agora apaixonada;
Este olhar – toda enlevada –
Não desprendas...
Não me olhes!
Pois que assim derramas fogo
Em minh’alma regelada!

Moreninha! Vai-te embora...
Com teus encantos maltratas;
Eu fui mártir das ingratas
Quando amei...
Oh, vai-te embora!
Hoje fujo das mulheres
Com medo das insensatas!”

A poesia é de autoria de Juvenal Galeno (1838-1931), que publicou-a em seu livro “Lendas e Canções Populares”, de 1865. Juvenal Galeno, poeta, folclorista e escritor nasceu no Brasil, em Fortaleza, Ceará, terra do compositor Alberto Nepomuceno. A estética do poeta carrega características

do Romantismo, representando costumes e tradições dos povos humildes do sertão brasileiro. (GLOEDEN, 2012)

CANÇÃO

Em *Medroso de Amor*, composta em 1984, em Paris, observamos a presença de elementos do universo da música popular urbana, característicos de gêneros como o lundu, o maxixe, choro e o tango brasileiro, evidenciada principalmente pelo ritmo sincopado. Quase todas as frases começam com síncopas.

A música, na tonalidade de Ré menor, possui forma estrófica modificada A-A-'A" (3 repetições – uma para cada estrofe do poema), fazendo com que o compositor se aproxime da cultura folclórica e popular brasileira. As pequenas alterações na melodia entre as estrofes têm o objetivo de adequação da prosódia.

Alberto Nepomuceno tomou a liberdade de fazer pequenas modificações no texto, além do uso de algumas repetições de versos e palavras, com o intuito de enfatizá-los. Segue abaixo a poesia, da maneira como aparece na canção de Nepomuceno:

“Moreninha, não sorrias
Com meiguice... com ternura
(Não sorrias com meiguice)
Este riso de candura não desfolhes...
Não sorrias
Qu’ eu tenho medo d’ amores
Que só trazem desventuras

Moreninha! Não me fites
Como agora, apaixonada
(Não me fites como agora, moreninha,)
Este olhar toda enlevada,
Não desprendas... não me fites

Pois assim derramas fogo
Em minh' alma regelada.

Moreninha! (Moreninha,) vai-te embora...
Com teus encantos maltratas;

(Moreninha, vai-te embora...)
Eu fui mártir das ingratas
Quando amei... Oh, vai-te embora!
Hoje fujo das mulheres,
Pois fui mártir das ingratas."

CORAÇÃO TRISTE (Op. 18, n.1)

POESIA

"No arvoredo sussurra o vendaval do outono.
Deita as folhas à terra, onde não há florir
E eu contemplo sem pena esse triste abandono
Só eu as vi nascer, vejo-as só eu cair

Como a escura montanha, esguia e pavorosa
Faz, quando o sol descamba, o vale enoitecer
A montanha da alma, a tristeza amorosa
Também de ignota sombra enche todo o meu ser

Transforma o frio inverno a água em pedra dura
Mas torna a pedra em água um raio de verão
Vem, ó sol, vem, assume o trono teu na altura
Vê se podes fundir o meu triste coração."

Apesar da autoria do texto ser atribuído somente à Machado de Assis, a origem vem de "Coração triste falando ao Sol", de Su-Tchon, um dos poemas que faz parte da coletânea de oito poemas, de seis poetas da

poesia clássica chinesa. O escritor Machado de Assis, fascinado com os temas e a linguagem dos poetas clássicos chineses, dedicou-se à tradução desses poemas, publicando a "Lira Chinesa" (em Phalenas, 1870), seguindo as traduções livres do francês feitas anteriormente por Judith Gautier (1845-1917), em "Le Livre de Jade" (1867). O escritor brasileiro compôs então, as próprias traduções dos oito poemas, dentre eles "Coração Triste". O poema tem um caráter melancólico ao retratar o sentimento de tristeza advinda das estações outono e inverno.

Machado de Assis, um dos maiores nomes da literatura do Brasil, nasceu no Rio de Janeiro em 1839 e faleceu em sua terra natal, em 1908. Tendo vivido na época da transformação pela qual o Brasil passava, foi um grande comentador dos eventos sociais e políticos do período e foi grande amigo de Alberto Nepomuceno.

CANÇÃO

Alberto Nepomuceno compôs "Coração Triste", em 1899, já no Rio de Janeiro. Quando o compositor chegou de viagem da Europa, instalou-se no Rio de Janeiro, em Petrópolis, com a família.

"Todas as canções compostas após o retorno ao Brasil, em 1904, um total de 25, foram escritas na cidade serrana. Entretanto, apenas 3 peças têm 1896 e 1897 como ano de composição. A produção regular de canções somente será retomada em 1899." (PIGNATARI, 2009, p.92). De acordo com o Catálogo Geral, de Corrêa, as peças em questão são, respectivamente, "Morta (Trovas do Norte)" e "Cantos da Sulamita".

Possui forma A-B-A'. Começa na tonalidade de Ré menor, com modulação, na seção B, para o tom de Lá maior (dominante); retorna, então, na seção A' para o tom de Ré menor. Nas seções A e A', o acompanhamento pianístico é caracterizado pelo uso de arpejos na mão esquerda e terças na mão direita. Já na seção B, observa-se, na linha mais grave da mão direita o uso de síncopes e na linha mais aguda um reforço da melodia vocal.

Os recursos harmônicos e a forma da música utilizados por Nepomuceno para trazer a essência do poema têm características fortes do Lied. O texto faz menção a uma vivência que não existe no Brasil, pois não temos estações do ano tão marcadas quanto na Europa e em outros lugares do mundo. O frio não é intenso e não sentimos de maneira tão forte a mudança das estações. Por isso, não passamos tanto por essa melancolia e tristeza advindas do outono e do inverno, que são geralmente representadas em muitos Lieders. Entretanto, não podemos dizer que é uma canção típica da Europa, pois observa-se que ao utilizar a língua portuguesa, Nepomuceno faz com que a melodia cantada se aproprie de alguns elementos europeus, sem perder a brasilidade da canção, gerando um estilo híbrido, repleto de originalidade. Este recurso será observado em outras canções de sua autoria, como por exemplo em "Olha-me".

XÁCARA (Op. 20, n.1)

POESIA

“Don’Alva, minha senhora que tanto amor inspirais
Hei de querer-vos embora, Don’Alva não me queiras
Pois o querer-vos agora eu prefiro a tudo o mais
Don’Alva, minha senhora que tanto amor inspirais

Don’Alva, minha senhora, dona de risos fatais
Alegre, gárrula, mora como um bando de zagais
Nos vossos olhos a aurora e em trevas mergulhais
Don’Alva, minha senhora, dona de risos fatais

Don’Alva, minha senhora, senhora de olhos mortais
Tanto esta alma vos adora, tanto me desadorais
Seja! Este amor não descora muito embora o maldigais
Don’Alva, minha senhora, senhora de olhos mortais.”

O poema tem autoria do poeta, dramaturgo e jornalista Orlando Martins Teixeira. Orlando Teixeira nasceu em São Paulo, em 1875 e faleceu em Minas Gerais, em 1902.

CANÇÃO

Composta em 1899, "Xácara", em Fá menor, caracteriza-se principalmente pela alternância rítmica binária e ternária. É interessante observar que Alberto Nepomuceno utilizou-se da plasticidade rítmica natural da declamação do texto para fazer a música. Esta polirritmia 3x2 entre acompanhamento e voz é característica do gingado presente nos ritmos africanos, que estão na essência da maior parte da música popular brasileira.

Segundo Dante (2009): *"É essa elasticidade rítmica derivada do texto que, em primeira instância, confere às melodias de Nepomuceno seu caráter brasileiro mesmo quando não há elementos nacionais mais explícitos (...) Nas canções de Nepomuceno, a linguagem musical européia cede às exigências rítmico-melódicas específicas dos textos que reveste, e assim se nacionaliza"*.

Outro aspecto interessante desta canção, muito bem observada por Dante, é a presença das terminações de algumas frases em "ais", representadas pelas figuras rítmicas *semínima pontuada* ou *mínima* ligadas por um portamento quarta ou oitava acima, como por exemplo nos compassos 6, 40 e 52. Este recurso gera um efeito de "suspiro", presente no fado português e na modinha, com seus "ais" sentimentais.

DOLOR SUPREMUS (Op. 21, n.2)

POESIA

"Aos corações que vivem na amargura

Ouvi dizer mais de uma vez:

"O amor é, das noites, a noite mais escura

Das dores todas, a suprema dor”

E eu a alheia miséria contemplando
A mim mesmo sorrindo perguntava:
“Quando o acharás também, minh’alma?
Quando do seu poder hás de cair escrava?”

Mas quando nem supunha, certamente
Que pudesse ser presa desse mal
Feriu-me o peito inesperadamente
A mesma dor insólita e brutal

Busquei na ausência o bálsamo do tédio
Consolo à mágoa lenitiva ao pranto
E pior do que o mal foi o remédio
Que eu não supunha que amargasse tanto.”

A poesia é de autoria de Osório Duque Estrada. O poeta, crítico, literário e professor brasileiro nasceu em 29 de abril de 1870 no Estado do Rio de Janeiro, e veio a falecer no ano de 1927, também no Rio. Autor da letra do Hino Nacional Brasileiro, Duque Estrada foi membro da Academia Brasileira de Letras, eleito em 1915, na sucessão de Sílvio Romero (1851-1914). Segue abaixo o poema:

CANÇÃO

É a segunda das três canções que fazem parte do Opus 21. Depois do seu Opus 20, produzido em 1899, Alberto Nepomuceno retoma a composição das canções, em 1901 (depois de ter voltado da Europa, na intenção de apresentar sua ópera “Ártemis”, em Viena. Devido ao grave problema renal que o acometeu, não conseguiu cumprir seu planejamento e retornou ao Brasil).

A canção possui forma A-A'-A''-B e apresenta-se na tonalidade de Ré menor.

Observa-se que o compositor faz o uso da síncope na mão direita do acompanhamento pianístico, na maior parte da canção, que juntamente com a melodia e a interpretação do poema, gera um efeito que nos remete a um sentimento de agitação e aflição. Musicalmente outro recurso utilizado por Nepomuceno para causar este resultado é a utilização excessiva da dinâmica (crescendo e decrescendo), aparecendo, em algumas situações, duas vezes na mesma frase, como se fossem "ondas" de reflexão do "eu lírico" que nos revela sua ansiedade em descobrir o amor, mesmo sabendo que poderia lhe trazer sofrimento. Por fim, quando passa a ter este contato, mostra-se insatisfeito com a descoberta, devido a uma desilusão amorosa: "*feriu-me o peito inesperadamente a mesma dor insólita e brutal*". Podemos sentir muito bem esses sentimentos do poema tão bem expressados na música de Alberto Nepomuceno.

SONETO (Op. 21, n.3)

POESIA

"Ando tão venturoso com querer-te
Que, por achar demais tanta ventura,
Ò delicada e meiga criatura,
Temo que venha o instante de perder-te

Todo o bem que em minha alma esse amor verte
Faz-se depressa em pérvida tortura;
Julgo que enlouqueci, pois é loucura
Pensar que te perdi só por não ver-te

Se penso, és tu meu pensamento
Canto, e és tu a estrofe do meu canto
Falo, teu nome é o termo que me vem, risonho

Se de saudade choro, és o meu pranto
És meu silêncio se de dor me calo
És o meu sonho, quando a noite sonho.”

Coelho Neto (1864-1934) é o autor da poesia. Filho de pai português e mãe indígena, o poeta nasceu e faleceu no Rio de Janeiro. Foi membro da Academia Brasileira de Letras. Escritor, político e professor brasileiro, Coelho Neto foi um defensor ferrenho das causas abolicionistas e republicanas, assim como Nepomuceno. Segue o poema:

CANÇÃO

“Soneto” é a terceira e última canção do Opus 21, composta em 1901, em Petrópolis, RJ. Tem a forma A-A’-B-B’ e está na tonalidade de Fá maior, havendo uma pequena passagem para Fm do compasso 33 ao 39, não chegando a caracterizar-se como uma modulação. O acompanhamento pianístico aparece principalmente sob a forma de arpejos em toda a canção.

Em compasso ternário simples, do início ao fim, observa-se que a melodia exprime o caráter do gênero conhecido por “valsa brasileira”. Chegou ao Brasil no início do século XIX com a família real portuguesa. O gênero “valsa” surgiu na Áustria, no século XVIII e adquiriu características próprias em cada cultura, ao se propagar pelo mundo. No Brasil, desde que ela chegou, fez muito sucesso, passando a ser executada nos grandes salões frequentados pela elite da época.

TURQUESA (Op. 26, n.1)

POESIA

“Hoje passou junto a mim,
Vestida de azul celeste, pálida como um marfim...
E sobre minh’alma agreste
Dos seus olhos vi baixar uma sombra de cipreste!

Era o seu manto um luar!
Era uma fluida neblina suave de contemplar...
O azul, o azul a fascina
Talvez, talvez lhe apague tristezas a cor celeste e divina!

Deve ter na alma turquesas,
Esta mulher que se veste como as celestes princesas,
De túnica azul celeste.”

O poema tem autoria de Luís Guimarães Filho. O poeta, cronista e diplomata nasceu no Rio de Janeiro, RJ, em 1878 e faleceu em Petrópolis, RJ, em 1940. Foi membro da Academia Brasileira de Letras, tendo sido eleito em 1917.

CANÇÃO

“Turquesa foi composta em Petrópolis, em 1901. Possui forma A-B-A’ e está na tonalidade de Ré bemol maior. A canção apresenta duas modulações: a primeira acontece do compasso 23 ao 33, no tom de Sol menor e a segunda, do compasso 34 ao 43, em Lá maior. Essas modulações ajudam a criar os diferentes ambientes sonoros expressos na poesia.

A linha vocal apresenta-se em compasso binário simples na maior parte da música (alternando para binário composto somente do compasso 23 ao 40), enquanto a textura rítmica pianística está em compasso binário composto, gerando um efeito interessante, que resulta em uma ginga brasileira, semelhante ao que acontece na canção “Xácara”, com polirritmia 3x2. Os recursos rítmicos utilizados em toda a música são únicos, dentro do universo das canções compostas por Alberto Nepomuceno.

TROVAS I (Op. 29, n.1)

POESIA

"Quem se condói do meu fado
Vê bem como agora eu ando,
De noite, sempre acordado,
De dia sempre sonhando.

O amor perturbou-me tanto
Que este contraste deploro:
Querendo chorar, eu canto
Querendo cantar, eu choro!

Curvado à lei dos pesares,
Não sei se morro ou se vivo;
Senhor dos outros olhares,
Só do teu fiquei cativo.

Por isso, a verdade nua
Este tormento contém:
Minha alma não sendo tua,
Não será de mais ninguém!"

A autoria do texto é de Osório Duque Estrada (1870-1927), o mesmo autor do poema da canção "*Dolor Supremus*". O eu poético expressa o amor sentido pela mulher amada, juntamente com a tristeza de não poder tê-la, e utiliza-se de antíteses que reforçam o seu desespero interior, como por exemplo "*morrer X viver*", "*cantar X chorar*", "*de noite sempre acordado X de dia sempre sonhando*". Ele busca a leveza e a vivacidade do amor, mas por não ser correspondido entrega-se aos sentimentos opostos.

CANÇÃO

Também composta em Petrópolis, em 1901, "Trovas I", nos remete claramente ao fado português. Está na tonalidade de Mi menor e possui forma A-B-A'-B'. O acompanhamento pianístico na introdução é marcada por arpejos, que se repetem antes da seção A'. Observa-se que esses arpejos são os principais responsáveis por essa menção ao fado.

Na parte A, quando a melodia começa, Alberto Nepomuceno utiliza-se do acompanhamento simples de um acorde para cada compasso. De acordo com Dante, a única função desses acordes é dar sustentação harmônica à melodia. Já na seção A', em contraste com a A, como recurso para exprimir as antíteses reveladas na poesia, o compositor aumenta a complexidade da linha do piano.

TROVAS II (Op. 29, n.2)

POESIA

"Sei que aí estás a janela
Por trás dos vidros, sem luz
E enquanto a noite regela
No chão pousas os pés nus

Lesta, saltaste da cama
Ao escutar a minha voz
E cuidas que ela te chama
Para falarmos a sós

Mas tu te iludes, morena
Já não canto para ti.
Canto na noite serena
Para a lua que sorri

Exposta ao frio inclemente,
Que te cresta a fina tez

Tu podes ficar doente.
Vai-te deitar outra vez!”

A poesia é do jornalista, diplomata e poeta Magalhães Azeredo. O autor, que é um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras, nasceu no Rio de Janeiro em 1872 e faleceu em Roma, Itália, em 1963.

CANÇÃO

Com forma A-B-A', a canção de Nepomuceno, de influência folclórica, foi composta em 1901, na cidade de Petrópolis. Começa na tonalidade de Fá menor e termina em Fá maior. O compositor utiliza-se da sonoridade espanhola para ressaltar o caráter irônico e espirituoso do texto que fala sobre a ansiedade de uma menina que corre à janela para ouvir uma serenata, achando que é para ela. O andamento indicado na partitura é “scherzando”, que significa “em tom de brincadeira”.

CANTIGAS

POESIA

“De alguns é branca a ventura,
A de outros é cor dos céus!
A minha ventura é negra,
Tem a cor dos olhos teus!

O meu pobre coração
Vale mais que um paraíso;
É uma casinha ignorada
Onde mora o teu sorriso...

Não sei que fiz da alegria
Desde o dia em que te vi,

Mas creio que ma roubaram,
Que eu decerto a não perdi!

Não quero morrer ainda,
Nem deixar os meus amores,
Que a minha vida é tão linda
Como um canteiro de flores.

Por mais que se o resto prova
Ser um contínuo revés,
Morrer venturosa e nova,
Melhor me fora talvez.”

Branca de Gonta Colaço (1880-1945) é a autora do texto “Cantigas”.
Escritora e poetisa portuguesa, nasceu e faleceu em Lisboa, Portugal.

CANÇÃO

Está em compasso binário simples e tem como indicação de andamento “Em tom popular”. Com forma A-B-A-B-A, a canção está na tonalidade de Lá maior, com exceção das duas seções “B”, que estão em Lá menor. Foi composta em 1902, no Rio de Janeiro (CORREA, 1996, p.47).

Apresenta uma característica brasileira, fruto das influências e da mistura de traços da música portuguesa, espanhola (mão esquerda do piano traz uma levada do ritmo “habanera”) e africana (através da presença da complexidade do ritmo sincopado).

De acordo com o catálogo Geral de Corrêa, esta canção foi publicada com o título “A guitarra”, em suplemento musical da revista “Renascença”. Tal publicação levou Dante Pignatari a sugerir que ela tivesse um caráter violinístico, que a meu ver, faz todo o sentido, através da observação do acompanhamento da canção, mesmo tendo sido escrita para piano, reforçando assim o caráter popular da canção de Alberto Nepomuceno.

CORAÇÃO INDECISO (Op.30, n.1)

POESIA

“Ao princípio era apenas simpatia
Já bem perto do amor
E minha alma vibrava; a alma fulgia
Num festivo esplendor.

E tu tão meiga e doce
E terna eras então...
Tomei como se fosse
Meio sim, meio não!

Depois já era mais que simpatia,
Muito mais, era amor!
Um palpitar perpétuo; a alma sofria
Num perpétuo terror.

Mas teu olhar - espera! - dizia.
E que expressão!
Comigo tinha que era
Meio sim, meio não.

Finalmente foi mais que simpatia
E foi mais do que amor
Foi paixão, desvario; eu não vivia
Senão por teu favor

Mas tu, quando eu por fim
Te abri meu coração
Não me disseste “sim”,
Nem me disseste “não”.”

A poesia tem autoria do poeta cearense Frota Pessoa (1875-1910), que nasceu no município de Sobral, no Ceará e faleceu no Rio de Janeiro. O texto revela três fases do relacionamento do “eu poético”: simpatia, amor e paixão/dependência, revelando a insegurança dele diante da indecisão de sua amada.

CANÇÃO

Composta em 1903, “Coração Indeciso” carrega fortes características da modinha e também, segundo Bruno Kiefer (1982), da música do compositor italiano Giacomo Puccini (1858-1924). A canção é melodiosa, o que faz com que a melodia torne-se popular, como acontecia com a maioria das melodias das óperas puccinianas. Possui forma A-B-A-B-A-B e está na tonalidade de Mi menor.

NUMA CONCHA

POESIA

“Pudesse eu ser a concha nacarada,
Que, entre os corais e as algas, a infinita
Mansão do oceano habita,
E dorme reclinada
No fofo leito das areias de ouro...
Fosse eu a concha e, ó pérola marinha!
Tu fosses o meu único tesouro,
Minha, somente minha!

Ah! Com que amor, no ondeante
Regaço da água transparente e clara,
Com que volúpia, filha, com que anseio
Eu as valvas de nácar apertara,
Para guardar-te toda palpitante
No fundo do meu seio!”

A poesia tem autoria do jornalista, poeta e cronista brasileiro Olavo Bilac (1865-1918). Ele nasceu e faleceu no Rio de Janeiro e foi considerado um dos maiores representantes do movimento literário Parnasianista no país. Autor do Hino à Bandeira, Bilac era um ativista republicano e nacionalista. O Parnasianismo originou-se na França, no século XIX, em oposição ao Romantismo e tinha o objetivo de recuperar os valores estéticos da antiguidade clássica. (FISCHER, 2003)

CANÇÃO

Alberto Nepomuceno compôs “Numa concha” em 1913, no Rio de Janeiro. O compositor faz o uso do acompanhamento harmônico em contratempo com o baixo e a linha melódica do piano dobra a linha vocal, em vários momentos. A canção, em compasso ternário simples, está na tonalidade de Réb maior. Sem uma forma claramente definida, nesta música podemos observar a presença características mais modernas, como o uso de acordes alterados (classificados por Schoenberg como acordes errantes) e cromatismos, levando a crer que Nepomuceno já apresentava tendências modernistas. É importante destacar que o compositor, ao estudar na Europa, teve contato e afinidade com as ideias musicais de Arnold Schoenberg (1874-1951) e de Claude Debussy (1862-1918).

Como vimos, de acordo com Corrêa (1996, p.13), o compositor iniciou a tradução do Tratado de Harmonia de Schoenberg em 1916, com o objetivo de aplicar o método no Instituto Nacional de Música, encontrando, entretanto, severa oposição. O trabalho “*Aspectos de modernidade na música de Nepomuceno relacionadas ao projeto de tradução do Harmonielehre de Schoenberg*”, de Rodolfo Coelho de Souza, 1996, revela que as obras de Nepomuceno do final do século XIX já apresentavam recursos técnicos avançados, presentes na música europeia do mesmo período.

Em 1910, Nepomuceno visitou o compositor Debussy em sua residência e recebeu dele a partitura autografada da ópera ‘Pelléas et

Mélisande'. Além disso, vale a pena lembrar que em 1908, ele organizou uma série de 26 concertos, na qual apresentou pela primeira vez obras de compositores franceses e russos, incluindo Debussy. (CORRÊA, 1996,p.12). Tais evidências mostram que Nepomuceno tinha conhecimento da estética dos compositores em questão. Algumas de suas obras, portanto apresentam traços de sua afinidade com o movimento Romântico-Tardio, que desagua, logo em seguida, no Modernismo Musical.

OLHA-ME

POESIA

"Olha-me! O teu olhar sereno e brando,
Entra-me o peito como um largo rio
De ondas de ouro e de luz, límpido, entrando
O ermo de um bosque tenebroso e frio.

Fala-me! Em grupos doidejantes
Quando falas, por noites cálidas de estio,
As estrelas acendem-se radiando altas
Semeadas pelo céu sombrio

Olha-me assim! Fala-me assim!
De pranto agora, agora de ternura cheia,
Abre em chispas de fogo essa pupila...
E enquanto eu ardo em sua luz,
Enquanto em seu fulgor me abraso, uma sereia
Soluce e cante nessa voz tranquila".

A autoria do poema é creditada também ao poeta Olavo Bilac (1865-1918). O texto carrega ao mesmo tempo a ternura e a tristeza do "eu poético" que sofre com a ausência de sua amada.

CANÇÃO

Também composta em 1913, “Olha-me” apresenta uma maior complexidade rítmica e musical do que “Numa concha”, mas segue a mesma tendência modernista, com a presença de dissonâncias, acordes alterados e cromatismos. A melodia encontra-se em compasso ternário simples, enquanto a linha do piano sustenta-se no ternário composto, fortalecendo assim, a riqueza musical e harmônica da canção.

Diferentemente das canções anteriores de Alberto Nepomuceno, que apresentam características populares mais evidentes, esta música expressa um caráter mais lírico. A interpretação deve, portanto, trazer esta particularidade. Observam-se fortes traços musicais e estilísticos do compositor Richard Strauss (1864-1949).

Entretanto, mesmo com uma evidente percepção da música europeia presente na canção, o uso da língua portuguesa e a maneira como Nepomuceno conduz o texto no encaixe de sua melodia, juntamente com a utilização de contratempo, faz com que a brasilidade torne-se presente. Ele cria, portanto, uma música autêntica e originalmente brasileira, embora com menos traços folclóricos e populares regionais.

A JANGADA

POESIA

“Minha jangada de vela
Que vento queres levar?
Tu queres vento de terra,
Ou queres vento do mar?
Minha jangada de vela,
Que vento queres levar?

Aqui no meio das ondas,
Das verdes ondas do mar,
És como que pensativa,
Duvidosa a bordejar!

Minha jangada de vela,
Que vento queres levar?

Saudade tens la das praias,
Queres n'areia encalhar?
Ou no meio do oceano
Apraz-te as ondas sulcar?
Minha jangada de vela,
Que vento queres levar?

Sobre as vagas, como a garça,
Gosto de ver-te adejar,
Ou qual donzela no prado,
Resvalando a meditar.
Minha jangada de vela,
Que vento queres levar?

Se a fresca brisa da tarde
A vela vem te oscular
Estremeces como a noiva
Se vem-lhe o noivo a beijar.
Minha jangada de vela
Que vento queres levar?

Quer sossegada na praia
Queu nos abismos do mar
Tu és, ó minha jangada,
A virgem do meu sonhar.
Minha jangada de vela,
Que vento queres levar?

Se à liberdade suspiro,
Vens liberdade me dar;
Se fome tenho – ligeira
Me trazes para pescar!

Minha jangada de vela,
Que vento queres levar?

A tua vela branquinha
Acabao de borrifar
Já peixe tenho de sobra,
Vamos à terra aproar.
Minha jangada de vela,
Que vento queres levar?

Ai, vamos, que as verdes ondas,
Fagueiras a te embalar,
São falsas nessas alturas
Quais lá na beira do mar.
Minha jangada de vela,
É tempo de repousar”

O poema tem autoria de Juvenal Galeno (1838-1931), mesmo autor de “Medroso de amor” e também faz parte de seu livro “Lendas e Canções Populares”, de 1865.

Alberto Nepomuceno adaptou a poesia à sua canção, incluindo a maior parte, mas não o texto inteiro. Além disso, Nepomuceno faleceu antes de terminar a composição, e de acordo com Pereira (2007), a finalização da canção (adaptação dos últimos versos à melodia) ficou a cargo de Otavio Bevilacqua (1887-1959), amigo do compositor.

CANÇÃO

“A Jangada” foi a última canção composta por Alberto Nepomuceno, em 1920, no Rio de Janeiro. A canção, em compasso binário simples, está em Fá menor, com passagens para Réb maior. O uso de tercinas em toda a canção faz referência ao movimento ondulatório do mar, trazendo um balanço brasileiro à obra. Dos compassos 25 a 31 e 56 a 67, observamos a

utilização do ritmo de habanera, no baixo do acompanhamento pianístico, que ajuda a trazer esse balanço.

Observamos também o emprego de recursos modais, muito presentes na música popular brasileira. De acordo com Dante Pignatari: *“Um momento <desta utilização> é a cadência final gregoriana-nordestina da primeira frase. No refrão, o elemento melódico modal é ainda mais nítido na utilização do mixolídio com sua quarta aumentada, ou, na terminologia de Nepomuceno, o sétimo modo gregoriano, onipresente na música nordestina”* (PIGNATARI, 2009, p.142). Diz ainda que: *“Com A Jangada, Nepomuceno cria com sutileza um modelo da síntese dos elementos populares e eruditos, europeus, africanos e indígenas que fundamenta toda a música brasileira”*

Talvez essa seja a canção mais tipicamente brasileira de Nepomuceno, O poema traz elementos que remetem o Brasil, através do emprego das palavras “vela”, “jangada”, “mar”, “peixe”, “vento”, “praia”, e reflete a origem nordestina dele e do poeta também cearense, Juvenal Galeno. A textura rítmico-harmônico-melódica utilizada pelo compositor reflete a essência da poesia e o conjunto da obra expressa um sentimento de despedida, possivelmente sentido pelo compositor em seus últimos momentos de vida: *“minha jangada de vela é tempo de repousar”*.

Sua última canção “A Jangada” deixa bem evidente a vontade e o propósito de Nepomuceno na criação de uma música brasileira.

Uma observação importante a ser feita é sobre a ausência do sinal de ritornello no final do compasso 31, na edição de Dante Pignatari, em seu álbum “Canções para Voz e Piano”. Entretanto, segundo Elizete Lira (2013, p.71) observa-se este sinal na partitura manuscrita. Levando em consideração essa informação, juntamente com a análise do poema de Juvenal Galeno, tomei a liberdade de aplicar o sinal de repetição durante à minha performance no recital.

CONCLUSÃO E CONSIDERAÇÕES FINAIS

Alberto Nepomuceno foi um compositor que estava muito à frente de seu tempo. Corajoso e inovador buscou expandir a mentalidade de uma cultura ainda muito conservadora, em um momento delicado de mudança política no qual vivia o Brasil. Pudemos observar que o seu contato com outras culturas e influências musicais ampliaram sua forma de pensar a música e fortaleceram sua vontade de criar algo que fosse brasileiro, que representasse o conceito de nação.

O espírito nacionalista estava rondando também a Europa, no final do século XIX e a vivência de Nepomuceno com compositores ligados a esse movimento, levaram-no ao amadurecimento de seus ideais, que já eram percebidos em seu posicionamento político e lutas a favor da educação e de igualdade de direitos no Brasil, mesmo antes de estudar na Europa .

Um dos reflexos desse engajamento está representado na sua luta em defesa do canto em língua vernácula, abrindo caminhos para a valorização da língua portuguesa na música erudita, num momento em que a língua italiana era vista como a única adequada ao canto. Foi ele o responsável por implementar a prática do canto em português nas aulas e nas provas do Instituto Nacional de Música, atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Suas canções em português foram inovadoras, pois eram inspiradas nos modelos de composição de canções alemãs e francesas da época, juntamente com a utilização de elementos populares do Brasil (música popular urbana e folclórica), da música ibérica e também da ópera italiana. Ele foi o verdadeiro criador da canção artística brasileira, a partir da síntese desses elementos; eruditos e populares, nacionais e internacionais.

Entretanto, ainda sinto que existe uma grande lacuna nesse processo de valorização de nossa música erudita, óperas e canções em língua nacional. Percebo que ainda há um longo caminho a percorrer no sentido da divulgação do que é produzido aqui e da mudança de consciência do próprio brasileiro em relação à qualidade da produção da canção artística do Brasil, talvez pela falta de conhecimento mesmo. Digo isso, pois percebi ao longo de minha pesquisa sobre a vida e a obra de Alberto Nepomuceno, que

poucas pessoas conheciam mais canções além das que ficaram mais famosas, como “Trovas 1” e “Coração Triste”. Eu mesma não tinha conhecimento de sua vasta produção.

Sinto, portanto, uma imensa gratidão por ter mergulhado mais a fundo na vida desse compositor tão importante para a história musical brasileira, que abriu caminho para vários compositores nacionais do início do século XX; e estou muito feliz por poder levar um pouco de sua história e de suas canções para Portugal, que tanto aprecia nossa arte musical e que foi tão importante, em muitos sentidos, para a criação de nossa própria música.

Fazer este trabalho e estudar as canções de Nepomuceno me inspirou a divulgá-las, a levá-las, através da minha voz, personalidade e interpretação a outros lugares do mundo, para que outras pessoas tenham a oportunidade de contato com a riqueza desse belíssimo material artístico.

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Adriana Xavier de. *Modinhas no Brasil Imperial: Ornamentação sob a influência dos castrati*. Campinas: UNICAMP, 2014.

ANDRADE, Mário de. *Modinhas Imperiais*. Belo Horizonte: Itatiaia Limitada, 1980.

AZEVEDO, Luiz Heitor. *Música e Músicos do Brasil*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1950.

BARBOSA, Domingos Caldas. *Viola de Lereno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

BUKOFZER, Manfred F. *La musica en la época barroca: de Monteverdi a Bach*. Madrid: Alianza Música, 2002.

CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. *Música e Poesia em Manuel Bandeira*. São Paulo: Estação Literária (UNICAMP), 2009.

CORRÊA, Sérgio Alvim. *Alberto Nepomuceno_Catálogo Geral*. Rio de Janeiro: Funarte, 1996.

DODERER, Gerhard. *Modinhas Luso-brasileiras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.

FISCHER, Luis Augusto. *Parnasianismo brasileiro*. Porto Alegre: Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2003.

FREITAS, Frederico de. *A modinha portuguesa e brasileira*. Braga: Livraria Cruz, 1974.

- GLOEDEN, Adélia Issa. *Seis canções de Alberto Nepomuceno: Uma análise das relações entre texto e música*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012.
- KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira: dos primórdios ao início do século XX*. Porto Alegre: Movimento, 1982.
- LAMAS, Dulce Martins. *Nepomuceno: Sua posição nacionalista na música brasileira*. Revista brasileira de Folclore, 1964.
- LIMA, Edilson Vicente. *A modinha e o lundu: dois clássicos nos trópicos. Dissertação (Doutorado)*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2010.
- . *Do lundu-dança ao lundu-canção*. In: TELLO, Aurélio (Editor). *La danza em la época colonial iberoamericana*. Bolívia: Asociación Pró Arte e Cultura, 2006.
- LIRA, Elizete Felix. *Nepomuceno e o Canto Vernacular: Um novo caminho para a canção de câmara brasileira. Dissertação (Mestrado)*. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2013.
- MARIZ, Vasco. *A Canção Brasileira (Erudita, Folclórica, Popular)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- NOSKE, Fritz. *French Song from Berlioz to Duparc*. Nova York: Dover, 1970.
- PEREIRA, Avelino Romero. *Música, Sociedade e Política: Alberto Nepomuceno e a república musical*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.
- PIGNATARI, Dante. *Alberto Nepomuceno: Canções para voz e piano*. São Paulo: Edusp, 2013.

—. *Canto da Língua: Alberto Nepomuceno e a invenção da canção brasileira. Dissertação (Doutorado)*. São Paulo: Univesidade de São Paulo, 2009.

RODRIGUES, Antonio Medina. *De música popular e poesia. (Artigo em revista)*. São Paulo: USP, 1990.

SOUZA, Rodolfo Coelho. *Aspectos de modernidade na música de Nepomuceno relacionados ao projeto de tradução do Harmonielehre de Schoenberg*. Porto Alegre: Revista Em Pauta (UFRGS), 2006.

SOUZA, Rodolfo Coelho In VOLPE, Maria Alice. *Atualidade da ópera. A influência do simbolismo nas obras de Alberto Nepomuceno - Série Simpósio Internacional de Musicologia UFRJ*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2012.

VERMES, Viviana Mónica. *Alberto Nepomuceno e a criação de uma música brasileira: Evidências em sua música para piano. Dissertação (Mestrado em Artes)*. São Paulo: Instituto de Artes, UNESP, 1996.

VIDAL, João. *Formação germânica de Alberto Nepomuceno_ Estudos sobre recepção e intertextualidade*. Rio de Janeiro: Escola de Música da UFRJ, 2014.

NETGRAFIA

<https://revistapesquisa.fapesp.br/2016/04/19/alberto-nepomuceno-e-a-cancao-brasileira/>

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa357267/alberto-nepomuceno>

<https://pianoclass.com/pt-br/os-modos-na-musica-nordestina/>

<https://revistapesquisa.fapesp.br/2016/04/19/alberto-nepomuceno-e-a-cancao-brasileira/>

<https://filarmonica.art.br/educacional/obras-e-compositores/obra/o-garatuja-preludio/>

<https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/verso/no-centenario-de-morte-de-alberto-nepomuceno-familia-e-pesquisadores-homenageiam-legado-do-cearense-1.2962302>

http://www.musica.ufmg.br/selominasdesom/?page_id=29

<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/dinheiro/fi0405200308.htm>

<https://www.academia.org.br/academicos/luis-guimaraes-filho/biografia>

<https://www.youtube.com/watch?v=C07pEXzMa7g>

PARTITURAS

a Leopoldo Noronha
Medroso de amor
(Juvenal Galeno)

Op. 17, nº 1

Presto (♩ = 92) *com insistência e ternura* **p**

Canto

Piano

Mo - re - ni - nha!

não sor - ri - as com mei - gui - ce... com ter - nu - ra... não sor -

ri - as com mei - gui - ce... Es - te ri - so de can - du - ra não des - fo - lhes...

não sor - ri - as, que eu te - nho me - do de a - mo - res que só tra - zem des - ven - tu - ras.

p *cresc.* *f* *cresc.*

MEDROSO DE AMOR

32

Mo - re - ni - nha! Mo - re - ni - nha, vai - te em - bo - ra... com teus en -

36

can - tos mal - tra - tas... Mo - re - ni - nha, vai - te em - bo - ra...

40

Eu fui már - tir das in - gra - tas quan - do a - mei... oh, vai - te em - bo - ra! Ho - je fu - jo das mu -

44

lhe - res, pois fui már - tir das in - gra - tas...

16



p

Mo - re - ni - nha! não me fi - tes co - mo, a -

p

20



go - ra, a - pai - xo - na - da, não me fi - tes co - mo, a - go - ra,

cresc.

f

24



Mo - re - ni - nha, es - te, o - lhar to - da, en - le - va - da, não des - pren - das... Não me fi - tes,

f

p

p

28



pois as - sim der - ra - mas fo - go em mi - nha, al - ma re - ge - la - da.

f

cresc.

f

cresc.

à Miss Roxy King
Coração triste

(Machado de Assis)

Op. 18, nº 1

Lentamente (♩ = 80) *p*

Canto

Piano

No ar - vo - re - do sus -

4
sur - ra o ven - da - val do, ou - to - no,

7
dei - ta, as fo - lhas à ter - ra on - de não há flo -

10
rir e eu con - tem - plo sem pe - na es - se

CORAÇÃO TRISTE

133

13

tris - te, a - ban do - no; só eu as vi nas -

16

cer, ve - jo, as só eu ca - ir.

dim.

20 **Um pouco mais animado**

p Co - mo, a es - cu - ra mon - ta - nha, es - gui - a e pa - vo -

p *cresc.*

23

ro - sa faz, quan - do o sol des - cam - ba, o va - le, e noi - te -

CORAÇÃO TRISTE

27

cer. A mon-ta - nha da al - ma, a tris - te - za, a - mo -

31

ro - sa, tam - bém de j - gno - ta som - bra en - che to - do, o meu

cresc.

35

ser, en - che to - do, o meu ser, trans -

p

39

Tempo I

for - ma, o fri - o, in - ver - no a á - gua em pe - dra du - ra, mas

p

Autor: Alberto Nepomuceno

CORAÇÃO TRISTE

135

43

tor - na, a pe - dra, em á - gua um rai - o de ve - rão;

47

vem, ó sol, vem, as - su - me, o tro - no teu na al -

cresc. e string.

51

tu - ra, vê se po - des fun -

com tristeza
p

f *rall.* *pp*

55

dir o meu tris - te co - ra - ção.

a Henrique Coelho Neto

Xácaras

(Orlando Teixeira)

Op. 20, nº 1

Com moto tranqüilo e muita expressão *p*

Canto

Piano

Do - na Al - va, mi - nha se - nha - ra, que

tan - to a - mor ins - pi - rais, hei de que - rer - vos em -

bo - ra, Do - na Al - va, não me quei - rais; pois o que - rer - vos a -

go - ra eu pre - fi - ro a tu - do, o mais, Do - na Al - va, mi - nha se -

152

XÁCARA

16 *p* *mf*
nho ra, que tan - to a - mor ins - pi - rais. Do -

This system contains measures 16 to 19. The vocal line starts with a piano (*p*) dynamic and features several triplet markings. The piano accompaniment also begins with a piano (*p*) dynamic and includes triplet markings. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4.

20 *mf*
na Al - va, mi - nha se - nho ra, do - na de ri - sos fa -

This system contains measures 20 to 22. The vocal line continues with triplet markings. The piano accompaniment features a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes triplet markings. The key signature and time signature remain the same.

23 *cresc.* *cresc.* *6*
tais, a - le - gre, gár - ru - la, mo - ra co - mo um ban - do de za -

This system contains measures 23 to 26. The vocal line includes a crescendo (*cresc.*) and a sextuplet (*6*) marking. The piano accompaniment also features a crescendo (*cresc.*) and triplet markings. The key signature and time signature remain the same.

27 *p*
gais nos vos - sos o - lhos a au - ro - ra; e em tre - vas me mer - gu -

This system contains measures 27 to 30. The vocal line begins with a piano (*p*) dynamic and includes triplet markings. The piano accompaniment also features triplet markings. The key signature and time signature remain the same.

Autor: Alberto Nepomuceno

31 *cresc.*

lhais, Do - na Al - va, mi - nha se - nho - ra, do - na de ri - sos fa -

35 *p*

tais. Do - na Al - va, mi - nha se - nho - ra. se -

39

nho - ra de o - lhos mor - tais, tan - to es - ta al - ma vos a - do - ra,

43 *p* *cresc.*

tan - to me de - sa - do - rais... Se - ja! Es - te a - mor não des - co - ra, mui - to em -

47

bo - ra_o mal - di - gais, Do - na Al - va, mi - nha se - nho - ra, se -

51

nho - ra de_o - lhos mor - tais. Ah!

55

f

59

p

Autor: Alberto Nepomuceno

à Exma. Sra. D. Senhorinha Bevilacqua
Dolor supremus
(Osório Duque Estrada)

Op. 21. nº 2

Com moto (♩ = 112)

Canto

Piano

p *cresc.*

Aos co - ra - ções que vi - vem na a - mar -

6

gu - ra ou - vi di - zer mais de u - ma vez: "O a -

f *cresc.*

12

mor é das noi - tes a noi - te mais es - cu - ra, das

f *cresc.*

18

do - res to - das a su - pre - ma dor." E eu a a - lhei - a mi -

p *p*

25 *cresc.*

sé-ria con-tem-plan-do, a mim mes-mo sor-rin-do per-gun-ta-va:

32 *declamando f*

"Quan-do o,a-cha-rás tam-bém, mi-nha al-ma, quan-do do seu po-der hás de ca-ir es-

36 *p* *Tempo I* *cresc.*

cra-va?" Mas quan-do nem su-pu-nha cer-ta-men-te

42 *f* *cresc.* *f*

que pu-des-se ser pre-sa des-se mal, fe-riu-me,c

48

pei - to, i - nes - pe - ra - da - men - te a mes - ma dor in - só - li -

55

ta_e bru - tal. Bus - quei na au - sên - cia o bál - sa - mo do té - dio.

61

con - so - lo, à má - goa, le - ni - ti - vo, ao pran - to. E pi - or do que o mal foi o re -

67

mé-dio, que eu não su - pu - nha que a - mar - gas - se tan - to.

à Madame Coelho Netto

Soneto

(Coelho Netto)

Op. 21, nº 3

Com ternura (♩ = 92) *p*

Canto

Piano

An - do tão ven - tu - ro - so com que -

rer - te que, por a - char de - mais tan - ta ven - tu - ra, ó de - li -

ca - da e mei - ga cri - a - tu - ra, te - mo que ve - nha o ins - tan - te de per - der - te.

To - do o bem que em mi - nha al - ma es - se a - mor ver - te faz - se de -

Soneto | 165

*Intensidade
de timbre
cresc.*

17 *cresc.*
pres - sa em pér - fi - da tor - tu - ra; Jul - go que en - lou - que - ci, pois é lou -

21
cu - ra pen - sar que te per - di só por não ver - te.

24 *p*
Se pen - so, és tu meu pen - sa - men - to, can - to, e és

28
tu a es - tro - fe do meu can - to, fa - lo, teu

31
no - me é o ter - mo que me vem ri - so - nho; se de sau - da - de

34
cho - ro, és o meu pran - to; *mf* és meu si -

37
lên - cio se de dor me ca - lo, *f* *dim.* *pp* *qua* és o meu

41
so - nho, quan - do, à noi - te so - nho.

The musical score is written for voice and piano. It consists of four systems of music. Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The lyrics are in Portuguese. The score includes various musical notations such as slurs, ties, triplets, and dynamic markings (mf, f, dim., pp). There are also some markings like 'qua' above the piano part in the third system.

Autor: Alberto Nepomuceno

Turquesa

(Luís Guimarães Filho)

Op. 26, nº 1

Muito lento

Canto

Piano

a melodia bem distinta

pp com surdina

legatíssimo

3

Ho - je pas - sou jun - to a mim, ves -

7

ti - da de a - zul ce - les - te. pá - li - da co - mo o mar -

10

fim... E so - bre mi - nha al - ma a -

168

TURQUESA

14

*com o tempo
piano e cantando*

Allegretto

gres - te, dos seus o - lhos vi bai - xar u - ma som - bra de ci -

cresc.

18

pres - tel

mf

22

f

pp

cresc.

26

E - ra o seu man - to, um lu - arl E - ra, u - ma

pp

TURQUESA | 169

W. A. ...
W. A. ...

30
flui da ne - bli - na su - a - ve de con - tem - plar...

34
O, a - zul, o, a - zul a fas - ci - na! Tal -

38
vez, tal - vez lhe a - pa - gue tris - te - zas a cor ce -

42
les - te e di - vi - nal

pp *string e cresc.*

à Exma. Sra. D. Zilda Chiabotto

Trovas

(Osório Duque Estrada)

Op. 29, nº 1

Canto

Piano

com expressão

4 Moderato

3

Quem se con-dói do meu fa - do vê bem co-mo a-go-ra-leu an - do, de

9

3

noi - te, sem - pre, a - cor - da - do, de di - a sem - pre so - nhan - do. O a - mor per - tur - bou - me

Tempo I

14

3

tan - to que, es - te con - tras - te de - plo - ro: que - ren - do cho - rar, eu can - to; que -

cresc.

p cresc.

Autor: Alberto Nepomuceno

19

ren - do can - tar, eu cho - rol

Que - ren - do can - tar, eu

24

Um pouco mais vivo

cho - ro!

p

28

Tempo I

Cur - va - do, à lei dos pe - sa - res, não sei se mor-ro ou se

33

vi - vo; se - nhor dos ou - tros o - lha - res, só do teu fi - quei ca - ti - vo. Por

p *cresc.*

38

is - so, a ver - da - de nu - a es - te tor - men - to con - tém: mi -

42

nha, al - ma não sen - do tu - a, não se - rá de mais nin - guém!

47

Não se - rá de mais nin - guém!

51

calando

ao amigo Dr. Alberto das Chagas Leite

Trovas

(Magalhães Azeredo)

Op. 29, nº 2

scherzando (♩ = 108)

Canto

Piano

f

4

Sei que a - íes - tás à ja - ne - la, por trás dos

dim. *p*

7

vi - dros, sem luz; e en - quan - to la noi - te re -

cresc. *f* *p*

10

ge - la, no chão pou - sas os pés nus. Les - ta sal - tas - te da

cresc. *f* *p*

© 2013 Dante Pignatari

ca - ma, ao es - cu - tar a mi - nha voz;

e cui - das que e - la te cha - ma pa - ra fa - lar - mos a sós.

Mas tu te i - lu - des, Mo - re - na, já não

can - to pa - ra ti;

cresc. *f*

p *scherzando*

fp *f*

Measures 14-23 of a musical score for voice and piano. The score is in G minor (three flats) and 3/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes triplets, a 5-measure rest, and a 7-measure rest. Dynamics include *cresc.*, *f*, *p*, *scherzando*, *fp*, and *f*. The lyrics are in Portuguese.

Autor: Alberto Nepomuceno

26

can - to, na noi-te se - re - na, pa-ra a lu - a, que sor - ri...

30

Ex - pos-ta, ao frio in - cle - men - te, que te

34

cres - ta, a fi - na tez, tu po - des fi - car do -

37

en - te... Vai te dei - tar ou - tra vez!

Cantigas

(Branca de Gonta Colaço)

Em tom popular

Canto

Piano

p

De al - guns é bran - ca, a ven - tu - ra, a

de, ou - tros é cor dos céus! A mi - nha ven - tu - ra é ne - gra,

tem a cor dos o - lhos teus!

O meu

Autor: Alberto Nepomuceno

18

po - bre co - ra - ção va - le mais que um pa - ra -

22

í - so: é u - ma ca -

26

sí - nha ig - no - ra - da on - de mo - ra o teu sor -

30

ri - so...

35

Não

40

sei que fiz da a-le - gri - a des - de o di - a em que te vi, mas crei - o que ma rou -

45

ba - ram, que eu de - cer - to a não per - di!

50

Não que

The musical score is written for voice and piano. It consists of four systems of music. Each system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4. Measure numbers 35, 40, 45, and 50 are indicated at the beginning of their respective systems. The lyrics are in Portuguese. There are triplets marked with a '3' above the notes in measures 40, 45, and 46. A dynamic marking 'f' (forte) is present in measure 38. The piano accompaniment features a consistent rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand.

Autor: Alberto Nepomuceno

55

ro mor - rer a - in - da, nem del - xar os meus a - mo - res,

60

que a mi - nha vi - da é tão

65

lin - da co - mo um can - tei - ro de flo - res.

69

p *cresc.* *f*

74
Por mais que se o res-to pro - va

79
ser um con-tí-nuo re - vés, mor - rer ven-tu - ro - sa e no - va, me-lhor me fo-ra tal -

84
vez.

89
Qui -

p

dim.

pp

Detailed description: This is a page of a musical score for voice and piano. It contains four systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The first system (measures 74-78) features a vocal line with a triplet of eighth notes and a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern. The second system (measures 79-83) continues the vocal line with more triplets and a piano accompaniment with a similar eighth-note pattern. The third system (measures 84-88) shows the vocal line ending with a fermata and the piano accompaniment becoming more dynamic, marked 'dim.'. The fourth system (measures 89-93) features a vocal line with a fermata and a piano accompaniment that ends with a 'pp' (pianissimo) dynamic marking.

Autor: Alberto Nepomuceno

Coração indeciso

(Frota Pessoa)

Op. 30, nº 1

Com moto

Canto

Piano

p

rit.

Ao prin - cí-pio, e-ra-a-pe-nas sim-pa-ti-a, já bem per-to do a-

5

a tempo

rit.

mor, e mi-nha al-ma vi-bra-va; a al-ma ful-gi-a num fes-ti-vo, es-plen-

9

a tempo

p

f

p

p

13

p

p

cresc.

do-r. E tu tão mei-ga, e do-ce e ter-na, e-ras en-tão... To-

mei co-mo se fos-se mei-o sim, mei-o não!

17 *rit.*

De- pois já e - ra mais que sim - pa - ti - a, mui - to mais, e - ra a -

21 *a tempo* *rit.*

mor - um pal - pi - tar per - pé - tuo; a al - ma so - fri - a num per - pé - tuo ter -

25 *a tempo*

ror. Mas teu o - lhar es - pe - ral di - zi - a. E que ex - pres - são! Co -

29

mi - go ti - nha que e - ra mei - o sim, mei - o não.

33 *rit.*
Fi - nal - men - te foi mais que sim - pa - ti - a e foi mais do que a -

37 *a tempo*
mor: foi pai - xão, des - va - ri - o; eu não vi - vi - a se - não por teu fa -

41 *Tempo I*
vor. Mas tu, quan - do eu por fim te a - bri meu co - ra - ção,

45
não me dis - ses - te sim, nem me dis - ses - te não.

p *cresc. e string.* *f com o canto*

f *p* *mf* *p rall.*

Autor: Alberto Nepomuceno

Numa concha

(Olavo Bilac)

Con moto

Canto
Pu - des - se eu ser a con - cha na - ca -

Piano
p

4
ra - da, que en - tre os co - rais e as al - gas a in - fi - ni - ta man -

8
são do o - ce - a - no, ha - bi - ta, e dor - me re - cli -

11
na - da no fo - fo lei - to das a - rei - as de ou - ro!

Autor: Alberto Nepomuceno

14

Fos - se eu a con - cha e, ó pé - ro - la ma -

17

ri - nha, tu fos - ses o meu ú - ni - co te - sou - ro,

20

locan ogra *valores atid*

mi - nha, so - men - te mi - nha!

24

Un poco meno mosso

Ah! Com que a - mor, no on - dean - te re - ga - ço da á - gua trans - pa - ren - te e

240

NUMA GONCHA

mas suspenso

28 *string.*

cla - ra, com que vo - lú - pia, fi - lha, com que an - sei - o

32 *a tempo* *trall.* *Tempo I* *ritard. poco*

eu as val - vas de ná - car a - per - ta - ra, pa - ra guar - dar - te to - da pal - pi -

35

tan - te no fun - do do meu sei - o.

38 *p* *smorz. e ritard.* *sf*

p *smorz. e ritard.* *sf*

Olha-me!

(Olavo Bilac)

Lenta e calmamente

Canto

Piano

p

3

me! O teu o - lhar se - re - no, e bran - do,

f

6

en - tra - me, o pei - to co - mo um lar - go

8

n - o de on - das de ou - ro e de luz.

p *cresc.* *p*

242

OLHA-MEI

11

Poco animato *con sordina*

lím - pi - do, en - tran - do o, er - mo de um bos - que te - ne - bro - so, e

15

fri - o. Fa - la - me!

mf *p*

18

Un poco animato *Poco animato*

Em gru - pos doi - de - jan - tes quan - do fa - las, por

p *col canto*

20

noi - tes cá - li - das de, es - ti - o, as es - tre - las a - cen - dem - se ra -

Autor: Alberto Nepomuceno

23

dian - do, al - tas, se - me - a - das pe - lo céu som -

3

3

26

Un poco più mosso

bri - o. O - lha - me as-sim!

f *sf* *p*

3

29

Più tranquillo

Fa - la - me as-sim! De

f *f*

3

32

pran - to a - go - ra, a - go - ra de ter - nu - ra chei - a, a - bre em chis - pas de fo - go

p

3

A jangada

(Juvenal Galeno)

Moderado

Canto

Piano

5

Mi - nha jan - ga - da de ve - la, que ven - to que - res le - var? Tu que - res ven - to de
Sau - da - de tens lá das prai - as, que - res na a - rei - a en - ca - lhar? Ou no mei - o do o - ce -
gua-----

10

ter - ra, ou que - res ven - to do mar? A - qui no mei - o das
a - no a - praz - te as on - das sul - car? So - bre as va - gas, co - mo a

15

on - das, das ver - des on - das do mar, és co - mo que pen - sa - ti - va, cu - vi -
gar - ça, gos - to de ver - te - a - de - jar, ou qual don - ze - la no pra - do res - va -

372 | A JANGADA

30
do - sa a bor - de - jar! Ah!
lau - do a me - di - tar! Ah!

34
Mi - nha jan - ga - da de ve - la, que ven - to que - res le -

38
var? Ah!

32

Autor Alberto Nepomuceno

36

Se a fres - ca bri - sa da tar - de a ve - la vem te os - cu - lar,
A tu - a ve - la bran - qui - nha a - ca - bo de bor - ri - far;

40

es - tre - me - ces co - mo a noi - va se vem - lhe, o noi - vo bel - jar.
já pei - xe te - nho de so - bra, va - mos à ter - ra a - pro - ar.

44

Quer sos - se - ga - da na prai - a, quer nos a - bis - mos do
Ai, va - mos, que as ver - des on - das, fa - guei - ras a te - em - ba -

48

mar, tu és, ó mi - nha jan - ga - da, a vlr - gem do meu so -
lar, são fal - sas nes - tas al - tu - ras quais lá ne bel - ra do

A JANGADA

52

nhar. Ah!
mar. Ah!

56

Mi-nha jan-ga-da de ve-la, que ven-to que-res le-var?
Mi-nha jan-ga-da de ve-la, é tem-po de re-pou-sar!

60

1. Ah! 2. para terminar Ah!

64

Rio de Janeiro, 1920

Autor: Alberto Nepomuceno

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

M

MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
CANTO

ALBERTO NEPOMUCENO e a criação da Canção
Erudita Brasileira: Panorama do seu corpus
para canto e piano, em Língua Portuguesa
Luíza Lima Silva

